منٹو صدی
۲۰۱۲
منٹو: حقیقت سے افسانے تک
شمیم حنفی

منٹو

حقیقت سے افسانے تک

منٹو

حقیقت سے افسانے تک

شمیم حنفی

انیس ناگی کی یاد میں

●

احمد مشتاق

اور

زاہد ڈار

کے نام

ترتیب

پیش لفظ ۹

دستاویز

منٹو اور فحاشی ۱۵
منٹو: ہتک کے حوالے سے ۷۷
ہمزاد کی تلاش ۹۱
منٹو تھیمز ۱۱۳
رام چندرن : ڈرائنگز ۱۲۹

منٹو : اپنے دفاع میں

سفید جھوٹ ۱۴۱
افسانہ نگار اور جنسی مسائل ۱۵۳
کسوٹی ۱۵۹
عصمت فروشی ۱۶۵
ہائی کورٹ ججمنٹ ۱۷۹

مباحث

تقسیم کا ادب اور تشدد کی شعریات ۱۸۹

ادب میں انسان دوستی کا تصور:

ایک سیاہ حاشیے کے ساتھ ۲۳۳

فولیو : رام چندرن ۲۵۵

اختتامیہ

منٹو کے زمان و مکان ۲۷۵

منٹو: حقیقت سے افسانے تک ۲۸۷

منٹو اور نیا افسانہ ۳۰۱

●

پیش لفظ

●

منٹو کے بارے میں یہ چھوٹی سی کتاب وجود میں نہ آتی اگر میرے عزیز شاگرد ڈاکٹر عبدالرشید اور ان کے بڑے بھائی عبدالمغنی نے مجھے بار بار اس کی طرف متوجہ نہ کیا ہوتا۔ لکھنے پڑھنے کی عام سرگرمیوں میں رشید اور شمس الحق عثمانی ہمیشہ میری مدد کرتے ہیں۔ ضروری کتابیں ڈھونڈ کر لاتے ہیں، مشورے دیتے ہیں اور خاموشی یا بے دلی کے لمبے وقفوں میں مجھے ٹوکتے رہتے ہیں۔ اسی طرح عبدالمغنی نے، جو 'شعور' جیسے یادگار رسالے کی ترتیب و تدوین اور اشاعت کے کاموں میں بلراج مین را کا ہاتھ بٹاتے تھے، اور ان دنوں اپنے قائم کردہ اشاعتی ادارے 'دلی کتاب گھر' کو سنبھالنے میں مصروف ہیں، منٹو صدی کی مناسبت سے کئی بار اس کتاب کی اشاعت کا تقاضہ کیا۔

میری کتاب 'کہانی کے پانچ رنگ' ۱۹۸۳ء کے اواخر میں مکتبہ جامعہ لمیٹڈ سے شایع ہوئی تھی۔ اُس کے بعد سے اب تک اس کتاب کے کئی ایڈیشن ہندوستان اور پاکستان سے منظر عام پر آئے، بالعموم اجازت کے بغیر۔ اس کتاب میں منٹو پر کچھ مضامین بھی شامل تھے اور یہ سب

کے سب 'شعور' کی مختلف اشاعتوں میں چھپ چکے تھے۔ اب یہ مضامین زیرِنظر کتاب کا بھی حصہ ہیں۔ باقی، نئے مضامین ہندوستان، پاکستان اور امریکہ کے بعض علمی اداروں اور یونیورسٹیوں کی دعوت پر لکھے گئے۔ اس سلسلے میں خاص طور پر شملہ (ہندوستان) کے انسٹی ٹیوٹ آف ایڈوانسڈ اسٹڈیز، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے سابق ڈین، پروفیسر قاضی افضال حسین، لاہور (پاکستان) کی یونیورسٹی آف مینیجمنٹ سائنسز (LUMS) میں اُردو مطالعات کی سربراہ یاسمین حمید، اور یونیورسٹی آف ٹیکساس (آسٹن) میں ہندی اُردو فلیگ شپ اور جنوب ایشیائی ادب اور ثقافت کے شعبوں کے نگران کار ڈاکٹر سید اکبر حیدر اور ڈاکٹر روپرٹ اسنیل کا شکریہ ادا کرنا ہے۔ لمز (LUMS) میں منعقدہ کانفرنس میرے لیے منٹو صدی تقریبات کی پہلی کڑی تھی۔ لیکن اس سے زیادہ حیران کن تجربہ میرے لیے یونیورسٹی آف ٹیکساس (آسٹن) کے مختلف مذاکروں میں شرکت کا تھا۔ وہاں امریکی اور میکسیکن طلبہ و طالبات کے علاوہ اُردو کے ساتھ ساتھ دوسری ہندوستانی اور مغربی زبانوں سے تعلق رکھنے والے اسکالرز نے جس ذوق و شوق اور بصیرت کے ساتھ منٹو پر اپنے مقالے پیش کیے، ان سے منٹو کی غیر معمولی اپیل کا اندازہ بھی ہوا۔ عام تاثر کے برعکس، یہ احساس بھی ہوا کہ منٹو کے افسانوں میں تعبیر کی ایک سے زیادہ سطحیں، نت نئے زاویوں سے دریافت کی جاسکتی ہیں، اور یہ کہ منٹو کا فن ''اُردو دنیا'' سے باہر والوں کے لیے بھی کتنا پرکشش ہے۔ زبان کا اسٹرکچر اور بیان کے اسالیب منٹو کے لیے صرف اظہار کے ذرائع تھے، بجائے خود اس کا مقصد نہیں تھے۔ زبان و بیان اور لفظوں پر منٹو کا اپنا حکم چلتا ہے۔ وہ ان کا تابع فرمان نہیں ہے۔ یہ بات بہت معنی خیز اور اہم ہے کہ منٹو کی تحریریں مانوس یا نامانوس زبانوں میں منتقل ہونے کے بعد بھی یکساں توجہ سے پڑھی جاتی ہیں اور ترجمے میں ذرا بھی ضایع نہیں ہوتیں۔ ان میں داخلی توانائی کا ایک خزانہ چھپا ہوا ہے۔

اس کتاب میں میرے دوست اور ملک کے مشہور و ممتاز مصور اے. رام چندرن کے فولیو منٹو تھیمز (اینچنگز) اور منٹو کے نصف درجن افسانوں پر مبنی ڈرائنگز کے عکس بھی شامل ہیں۔ یہ متاعِ بے بہا بھی بلراج مین را کی وساطت سے تیس پینتیس برس پہلے منظرِ عام پر آئی تھی۔ رام چندرن کی مادری زبان ملیالم ہے۔ میں نے ایک زمانے میں، جب ہم ہر شام جمنا کے کنارے میلوں ساتھ ٹہلا کرتے تھے، منٹو کی کہانیاں، فروغ فرخ زاد کی نظمیں اور اُردو نثر و نظم کے کئی نمائندہ حصے انھیں سنائے تھے۔ منٹو تھیمز اور ڈرائنگز کے فولیو اسی عہدِ آوارگی کی یادگاریں ہیں۔ خیال آیا کہ اس کتاب میں بھی انھیں محفوظ کر دینا چاہیے۔

کتاب میں منٹو کے کچھ مضامین بھی شامل کر دیے گئے ہیں۔ ان سے منٹو کے بنیادی سروکار اور اس کی اخلاقی تفتیش کی ایک تصویر بھی بنتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ منٹو پر معترضانہ انداز کی جو تحریریں سامنے آئیں، ان کے جواب میں خود منٹو کی یہ تحریریں اس کے تمام نقادوں کے مضامین اور کتابوں سے بہتر ہیں۔ اچھے ادب کی سمجھ کے معاملے میں بھی، منٹو اپنے عہد کے بیشتر نقادوں سے آگے تھا، خاص طور پر، ترقی پسند ناقدین نے منٹو کی تعبیر جس طرح کی ہے، اس سے منٹو کی بہ نسبت خود ان ناقدین کی اپنی سوجھ بوجھ کے بھید زیادہ کھلتے ہیں۔

مجھے اس کتاب کو مرتب کرنے سے پہلے انیس ناگی کی یاد بار بار آتی رہی۔ ایک روز پنجاب پبلک لائبریری میں جب وہ کتابوں میں گم تھے، اچانک موت نے انھیں آلیا۔ یہ کتنا پاکیزہ اور باوقار خاتمہ تھا۔ ایک علم دوست شاعر اور ادیب کا۔ میرے دل میں انیس ناگی سے دوستانہ تعلق کی بڑی قدر تھی۔ وہ منٹو کے عاشق تھے اور منٹو ہی کی طرح کھرے، بے لوث اور سچی تخلیقی زندگی گزارنے والے۔ وہ ہمیشہ متنازعہ بھی رہے اور ان کی بہت سی رایوں سے اتفاق کرنا مشکل ہے۔ مگر ان کی شخصیت ایک غیر رسمی، غیر معمولی ادیب کی شخصیت تھی۔ مجھے وہ ہمیشہ یاد

آتے رہیں گے، معاشرتی اور شخصی خسارے کے شدید احساس کے ساتھ۔ انیس ناگی جیسے افراد تاریخ میں اپنی جگہ ہمیشہ کے لیے خالی چھوڑ جاتے ہیں۔ مگر یہ تاریخ ہر کس و ناکس کے لیے تو نہیں ہوتی!

کتاب کا سرورق لاہور کی نوجوان مصورہ صدف چغتائی کا بنایا ہوا ہے جو ایشیا کے نامور آرٹسٹ مرحوم عبدالرحمٰن چغتائی کی بھتیجی ہیں۔ یہ تصویر ان کی اجازت سے شایع کی جا رہی ہے۔

[signature]

دلّی: ۸ ستمبر ۲۰۱۲ء

دستاویز

منٹو اور فحاشی

منٹو: ہتک کے حوالے سے

ہمزاد کی تلاش

منٹو تھیسز

منٹو اور فحاشی

•

منٹو ایک واقعے کا عنوان ہے، ہمارے افسانوی ادب کی تاریخ کے شاید سب سے اہم اور بامعنی اور مکمل واقعے کا۔ اس واقعے کا آغاز اُس کی پہلی کہانی کے ساتھ ہوا تھا۔ اب اگر آپ کسی ادبی مورخ سے رجوع کریں تو وہ بتائے گا کہ اس واقعے کا نقطۂ اختتام ۱۹۵۵ء کے ماہ جنوری کی اٹھارویں تاریخ ہے — وہ لمحہ جو خود منٹو کے لیے اس واقعے کے تسلسل سے بیزاری کا شدید ترین لمحہ تھا اور جب مرنے سے پہلے بار بار اس کے ہونٹوں پر یہ الفاظ آئے تھے کہ ''اب یہ ذلت ختم ہو جانی چاہیے!'' لیکن یہ ایک ایسی ذلت تھی جو منٹو کی موت کے ساتھ بھی ختم نہ ہو سکی۔ اس لمحے نے منٹو کو اپنے مقدمات کی پیروی سے تو نجات دلا دی مگر آنریبل جسٹس دین محمد جنھوں نے منٹو کے وجود کو ننگِ ادب قرار دیا تھا، اس لمحے کے بعد بھی زندہ رہے اور منٹو کی ذلت کے ساتھ ساتھ ایک فرقۂ ملامتیہ کا قصہ بھی چلتا رہا۔ اصل میں افراد چاہے رخصت ہو جائیں، سوچنے، جینے اور زندگی کو برتنے کے اسالیب جنھیں ہم کسی فرد سے مختص کر سکیں، جوں کے توں قائم رہتے ہیں۔ چنانچہ ایک اسلوب منٹو کی ذات تھی جو اپنے طبعی اور زمانی رشتوں سے انقطاع کے بعد بھی زندہ ہے۔ اسی طرح ایک اور اسلوب ملامت، دشنام

اور احتساب کا وہ قہرِ بے پناہ ہے جس کا سرچشمہ کبھی میزانِ عدل کے تماشہ گر رہے، کبھی ترقی پسند اور تعمیر پسند ناقد اور قاری۔ سو یہ اسلوب بھی کسی نہ کسی سطح پر اب تک سانس لیے جارہا ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے برسرِ پیکار ہیں۔

یہ اندوہ ناک سلسلہ اُس وقت تک جاری رہے گا جب تک زندگی سے آنکھیں چار کرنے اور زندگی سے آنکھیں چرانے کا طور عام رہے گا۔ زندگی کی بنیادی سچائیوں کی طرح کچھ فریب بھی وقت اور مقام کی قید سے ماورا ہوتے ہیں اور ان کے ایک دوسرے سے ٹکرانے کا عمل کبھی ختم نہیں ہوتا۔ ایسا نہ ہو تو شاید ان کی پہچان بھی باقی نہ رہ جائے۔ زندگی کی کوکھ سے جنم لینے والی ہر حقیقت، ہر جذبے، ہر قدر، ہر رویّے کی حیثیت اضافی ہوتی ہے اور ان کی شناخت قایم کرنے کا سب سے معتبر ذریعہ وہ آئینہ ہے جو کسی مختلف، متضاد اور متصادم رویّے کے انعکاس کا وسیلہ بنتا ہے۔ منٹو کی انفرادیت اور اُس کی ترکیب میں شامل عناصر کی دریافت بھی ہم اُن ضِدوں کے حوالے سے کرتے ہیں جن کا منظرنامہ منٹو کی ادبی روایت یا اُس کے عہد کی ادبی صورتِ حال سے قطعِ نظر اُس کے معاشرتی ماحول نے ترتیب دیا تھا۔ جس کی اساس منٹو کے حال کے علاوہ اُس کے ماضی پر بھی قایم ہے۔ جس کے دریچوں سے گزر کر ہم تک گزشتہ زمانوں کی بساط پر پھیلے ہوئے متعدد اور متنوع انسانی تجربات کے اُجالے اور اندھیرے کی رسائی ہوتی ہے۔ جو بیک وقت پرانا بھی ہے اور نیا بھی چناں چہ ماضی اور حال کو ایک دوسرے سے الگ کرنے والی منحنی لکیر کو مٹاتا ہے اور کم از کم منٹو کی حد تک قصۂ جدید و قدیم کو دلیلِ کم نظری ٹھہراتا ہے۔

شاید اسی لیے منٹو کی حیثیت ایک ایسے مسئلے کی ہے جو دائم اور مستقل ہے۔ اس مسئلے کو اپنے اپنے طور پر حل کرنے کی کوشش بہت سے لوگ کرتے رہتے ہیں۔ ان لوگوں میں منٹو کے ناشر اور قاری اور نقاد اور محتسب بھی شامل ہیں۔ کسی کے نزدیک اس مسئلے کا اقتصادی پہلو سب سے اہم بن جاتا ہے۔ کوئی اسے کیس ہسٹری کے طور پر پڑھتا ہے اور نفسیاتِ جنسی کی اصطلاحوں

میں اس کی اُلجھنوں کا سرا ڈھونڈتا ہے۔ کچھ اس میں لذت اندوزی کے سامان تلاش کرتے ہیں۔ کچھ اپنے جمالیاتی تقاضوں کی تکمیل کا۔ ان میں سب سے دلچسپ احوال فرقۂ ملامتیہ کے اُن صاحبان ذی شان کا ہے جن کے لیے منٹو کے آسیب کا وجود ایک مستقل پریشانی کا سبب ہے کہ اُس کے شریر قدموں کی چاپ گُلِ منظر کی دید کے مقدس اور مطہر عمل میں بار بار مانع آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس مصیبت کا علاج ادب کی اصطلاحوں کے بس کا نہیں چناں چہ یہ جوا اُٹھانے پر ان کی طبیعتیں آمادہ نہ ہوئیں اور انھوں نے ہاتھوں میں سنگریزے سنبھال لیے۔

یہ بارشِ سنگ ختم اس لیے نہیں ہوتی کہ اس ذلت کا تسلسل بھی ہنوز قائم ہے جس نے منٹو کے حواس کو تھکا ڈالا تھا۔ اس لیے ہم یہ سوچنے میں حق بجانب ہوں گے کہ منٹو کا وجود جس واقعے سے عبارت تھا وہ آج بھی جاری ہے۔ اُس کی موت کے ساتھ نہ تو جینے کا وہ اسلوب ختم ہوا ہے، نہ لکھنے کا۔ میرے اس جملے کا مطلب وہ ہرگز نہیں جو قواعد اور صرف ونحو کے ماہرین سمجھیں گے۔ عسکری نے منٹو کی ذات کو زندگی کے ایک اسلوب سے تعبیر کیا تھا۔ میرا خیال ہے کہ منٹو ان معدودے چند ادیبوں میں ہے جن کے یہاں جینے اور لکھنے کے مفاہیم لغوی نہیں ہوتے اور مرادا ایک ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ ہم اس کے بارے میں کوئی بھی گفتگو صرف اس کی عام انسانی شخصیت کے حوالے سے نہیں کرسکتے۔ اُس کا جینا اور اُس کا لکھنا ایک دوسرے کا تکملہ ہیں اور اپنے باہمی ادغام سے اس اکائی کو جنم دیتے ہیں جو ایک مسلسل، متحرک، نمو پذیر اور وقت اور مقام کی سطح سے بلندتر، غیر محصور اور غیر متعین واقعے کی حیثیت اختیار کرلیتی ہے۔

اس صورت حال نے منٹو کو ایک انوکھی اور اٹل اور بعض اعتبارات سے ایک ناقابلِ تسخیر توانائی کا علامیہ بنادیا ہے۔ اُس کے ہر پڑھنے والے پر یہ شرط عاید ہوتی ہے کہ منٹو کے بارے میں کسی بامعنی گفتگو کا ارادہ کرنے سے پہلے وہ اُن تقاضوں کو سمجھے جنھیں اس کے افسانوں سے الگ کسی بھی فکری یا اخلاقی یا جذباتی سطح پر سمجھنا ممکن نہیں ہے۔ بنیادی طور پر منٹو کا چیلنج ایک ادب تخلیق کرنے والے کا چیلنج ہے۔ اس چیلنج کی حقیقت سے انکار کرنے والا نہ منٹو کی شناخت

کا دعوے دار ہوسکتا ہے نہ زندگی کے اُن لازوال منطقوں کا جن کا شناس نامہ منٹو کی تحریریں ہیں۔ اپنی اس حیثیت کا اندازہ خود منٹو کو بھی تھا چناں چہ اس نے کبھی بھی کسی قدر، نظریے، اخلاقی یا تہذیبی تصور یا مصلحانہ جوش اور جذبے کو اپنی بیساکھی بنانے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ وہ اس رمز سے باخبر تھا کہ ایک ادیب کی حیثیت سے جن حقوق کی ادائیگی کا بار اس نے سنبھال رکھا ہے اس سے زیادہ کی متحمل ایک فرد کی زندگی نہیں ہوسکتی۔ لیکن ظاہر ہے کہ منٹو جیسے ادیب کی طرح زندگی بھی اپنی کچھ شرطیں رکھتی ہے اور ہر شخص سے، خواہ وہ منٹو ہی کیوں نہ ہو، چند تقاضوں کی تکمیل کا مطالبہ کرتی ہے۔ چنانچہ منٹو کے ناخن پر بھی چند گرہوں کا قرض مسلط رہا۔

'ٹھنڈا گوشت' کا مقدمہ قریب قریب ایک سال چلا۔ ماتحت عدالت نے مجھے تین ماہ قید بامشقت اور تین سو روپے جرمانے کی سزا دی۔ سیشن میں اپیل کی تو بری ہوگیا۔ (اس حکم کے خلاف سرکار نے ہائی کورٹ میں اپیل دائر کر رکھی ہے۔ مقدمے کی سماعت ابھی تک نہیں ہوئی)

اس دوران میں مجھ پر جو گزری اس کا کچھ حال آپ کو میری کتاب 'ٹھنڈا گوشت' کے دیباچے بعنوان 'زحمت مہر درخشاں' میں مل سکتا ہے۔ دماغ کی کچھ عجیب ہی کیفیت تھی۔ سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ کیا کروں۔ لکھنا چھوڑ دوں یا احتساب سے قطعاً بے پروا ہوکر قلم زنی کرتا رہوں۔ سچ پوچھیے تو طبیعت اس قدر کھٹی ہوگئی تھی کہ جی چاہتا تھا کوئی چیز الاٹ ہوجائے تو آرام سے کسی کونے میں بیٹھ کر چند برس قلم اور ادب سے دور رہوں۔ دماغ میں خیالات پیدا ہوں تو انھیں پھانسی کے تختے پر لٹکا

دوں۔ الاٹمنٹ میسر نہ ہو تو بلیک مارکٹنگ شروع کر دوں یا ناجائز طور پر شراب کشید کرنے لگوں۔ آخر الذکر کام میں نے اس لیے نہ کیا کہ مجھے اس بات کا خدشہ تھا کہ ساری شراب میں خود پی جایا کروں گا۔ خرچ ہی خرچ ہوگا۔ آمدن ایک پیسے کی بھی نہ ہوگی۔ بلیک مارکٹنگ اس لیے نہ کر سکا کہ سرمایہ پاس نہ تھا۔ ایک صرف الاٹمنٹ تھی جو کارآمد ثابت ہو سکتی تھی۔ آپ کو حیرت ہوگی مگر یہ واقعہ ہے کہ میں نے اس کے لیے کوشش کی۔ پچاس روپے حکومت کے خزانے میں جمع کرا کے میں نے درخواست دی کہ میں امرت سر کا مہاجر ہوں۔ بیکار ہوں اس لیے مجھے کسی پریس یا سنیما میں کوئی حصہ الاٹ فرمایا جائے۔

درخواست کے فارم چھپے ہوئے تھے۔ ایک عجیب و غریب قسم کا سوالیہ تھا۔ ہر سوال اس قسم کا تھا جو اس امر کا طالب تھا کہ درخواست کنندہ پیٹ بھر کے جھوٹ بولے۔ اب یہ عیب مجھ میں شروع سے رہا ہے کہ جھوٹ بولنے کا سلیقہ نہیں ہے۔ میں نے الاٹمنٹ کرانے والے بڑے بڑے گھاگھوں سے مشورہ کیا تو انھوں نے کہا کہ تمھیں جھوٹ بولنا ہی پڑے گا۔ میں راضی ہو گیا۔ لیکن جب چھپے ہوئے فارم کی خالی جگہیں بھرنے لگا تو روپے میں صرف دو یا تین آنے جھوٹ بول سکا۔ اور جب انٹرویو ہوا تو میں نے صاف صاف کہہ دیا کہ صاحب جو کچھ درخواست میں ہے بالکل جھوٹ ہے۔ سچی بات یہ ہے کہ میں ہندوستان میں کوئی بہت بڑی جائداد چھوڑ کے نہیں آیا صرف ایک مکان تھا اور بس۔ آپ سے میں خیرات کے طور پر کچھ نہیں مانگتا۔ میں بزعم خود بہت بڑا افسانہ نگار تھا، لیکن اب مجھے محسوس ہوا کہ یہ کام

میرے بس کا نہیں۔ اللہ میاں میاں ایم. اسلم اور بھارتی دت کو سلامت رکھے۔ میں ان کے حق میں اپنی افسانہ نگاری سے سبک سر ہوتا ہوں اور صرف اتنا چاہتا ہوں کہ حکومت مجھے کوئی ایسی چیز الاٹ کر دے جس کے لیے مجھے کام کرنا پڑے اور اس کام کی اجرت کے طور پر مجھے پانچ چھ سو روپیہ ماہوار مل جایا کرے۔

سعادت حسن منٹو

لاہور۔ ۱۱ر جنوری ۱۹۵۲ء

(گنجے فرشتے)

۲

منٹو نے زندگی کا جو اسلوب اختیار کیا تھا وہ خطرناک حد تک پیچیدہ اور پُر فریب ہے۔ اس زندگی کی سچائیوں کے گرد ایک ایسا غبار آلود ہالہ ہمہ وقت ہمیں گردش کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے کہ بعض اوقات سچائیاں نظر سے اوجھل ہو جاتی ہیں اور ہماری بصارت صرف اُس ہالے میں اُلجھ کر رہ جاتی ہے۔ یہ ہالہ بیک وقت اس کی زندگی اور اس کی تحریر دونوں کے چہار اطراف پھیلا ہوا ہے۔ منٹو سے قطع نظر اُس کے احباب اور سادہ لوح ناقدین نے بھی خاصی گرد اُڑائی ہے۔ شاید منٹو کی اپنی مرضی کو بھی اس معاملے میں خاصا دخل حاصل تھا۔ دوسروں سے مختلف، انوکھا اور غیر متوقع دکھائی دینے کی ایک شرارت آمیز آرزو مندی، ایک معمولی سی بات کو کسی نئے، پُر اسرار زاویے سے اس طور پر کہنے کی خواہش کہ سننے والا چونک پڑے اور حیرانی سے دوچار ہو، یہ رویّہ بنیادی طور پر ایک جمالیاتی بُعد رکھتا ہے۔ ظاہر ہے کہ انسانی تجربات کی بیشتر صورتیں زندگی کے معمولات ہی کا حصہ ہوتی ہیں۔ اکثر لکھنے والے ان معمولات کو وقار عطا کرنے کے لیے ان کے بیان میں وہ سہل الحصول اور آزمودہ نسخہ استعمال کرتے ہیں جسے ایک سطحی قسم کی

جذباتیت زدگی سے پیدا ہونے والے بے بضاعت تفکر یا اخلاقی پوز کا نام دیا جاسکتا ہے۔ حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ خاصے تعلیم یافتہ لوگ بھی اس عمل کی سوقیت کو پہچاننے میں ناکام رہ جاتے ہیں اور سچائی پر فریب کو، فن پر طلا فروشی کو اور انکشافِ حقیقت پر ایک بے روح لفاظی کو ترجیح دینے کے عامیانہ رویّے کا شکار ہو جاتے ہیں۔ یہ ساری خرابی اس لیے پیدا ہوتی ہے کہ مسئلے کی فنی اور جمالیاتی جہتوں کو نظر انداز کر کے وہ اس کی جذباتی، فکری اور اخلاقی تعبیرات کے صحرا میں حقائق کے زر و مال کی جستجو کرتے ہیں۔ ایسی صورت میں منٹو کی اصل شخصیت کا نگاہ سے اوجھل ہو جانا فطری ہے۔

ادب میں اس رویّے کی پسماندگی کو ایک سرمایۂ افتخار کی حیثیت دینے کی ذمے داری اُن ترقی پسندوں پر عاید ہوتی ہے جنھوں نے فن اور شخصیت کے روابط کو سمجھنے میں غلطی کی اور ان کے درمیانی فاصلے کی حقیقت سے بھی بے نیازانہ گزر گئے۔ اصل میں ان کا مسئلہ ادب تھا ہی نہیں۔ ایک نسخۂ کیمیا کی جستجوئے مدام کا کچھ اندازہ آپ اس واقعے سے لگا سکتے ہیں کہ بعض جغادری قسم کے ترقی پسند جعفر زٹلی کے کلیات میں سماجی بغاوت کے چند نشانات کی دریافت کو اپنی تلاش کا حاصل سمجھ بیٹھے، ایک لمحے کے لیے بھی یہ سوچے بغیر کہ ادب سے گالی کا کام لینا اور گالی کو ادب بنانا دو قطعاً مختلف بلکہ متضاد رویّے ہیں۔ ایک کی اساس جذباتی اور ذہنی اشتعال پر ہے، دوسرے کی ادب کے جمالیاتی اور فنی عمل پر۔ یہی وجہ ہے کہ منٹو کو مردود و مطعون قرار دینے والوں میں مولوی اور منصف، صحت مند خیالات کی اشاعت کو ادب کا نصب العین سمجھنے والے مدیرانِ رسائل اور مملکتِ خداداد کے سماجی مصلح اور معمار، علامہ تاجور نجیب آبادی اور ترقی پسند نقاد سب کے سب ایک ساتھ صف آرا دکھائی دیتے ہیں۔ ردِ عمل کی کم و بیش ایک ہی سطح کا اظہار ان تمام اصحاب کے یہاں ہوا ہے۔ ان میں بیشتر ادب کی ابجد سے بھی ناواقف تھے اور جنھیں ادب فہمی کا دعویٰ تھا، ان تک یہ اطلاع پہنچ نہیں سکی تھی کہ جدید ادب کے بنیادی تصورات میں سے ایک تصور یہ معروف اور مانوس حقیقت بھی ہے کہ کوئی بھی

انسانی تجربہ، جو ایک جمالیاتی جہت سے ہم رشتگی کا امکان یکسر کھو نہ بیٹھا ہو، ایک ادیب کا تجربہ بن سکتا ہے۔ کوئی بھی ایسا تجربہ فن کے علاقوں سے باہر نہیں ہے جو ایک فنّی عمل کے ذریعہ ایک وسیع تر جمالیاتی ہیئت میں منتقل ہونے کی قوت کا حامل ہو۔ ادب میں 'فحاشی' بھی اسی طرح اپنا وجود رکھتی ہے جس طرح فحاشی سے یکسر پاک اور منزہ ادب۔ اپنے معترضین کی سادہ ذہنی کا منٹو کو بخوبی علم تھا۔ چناں چہ عدالتوں میں اپنے بیانات صفائی کے علاوہ منٹو نے اپنے رویّوں کی وضاحت وتعبیر کے سلسلے میں جو مضامین لکھے ہیں ان میں اس کا انداز کم وبیش وہی ہے جو غبی طلبا کے ہجوم میں ایک صابر اور نرم خو معلّم کا ہوتا ہے۔ اس کی احتساب گزیدہ کہانیوں پر اس کے معترضین کا اشتعال بے سبب نہیں تھا، خود منٹو نے ارادۃً اس کا جواز فراہم کیا تھا۔ میرا خیال ہے کہ ان حلقوں کی جانب سے اگر ردِّعمل کا اظہار اشتعال کی اُس سطح پر نہ ہوا ہوتا تو منٹو کو مایوسی ہوئی ہوتی۔ جس لکھنے والے کے نزدیک اپنے قارئین کو مشتعل کرنے کا عمل ایک ناگزیر جمالیاتی اور تخلیقی ردِّعمل کو دعوت دینے کی غایت سے مملو ہو، اس کے عمل کی کامیابی کا انحصار ہی اس حقیقت پر ہے کہ اس کے قارئین متوقع اثر قبول کرنے سے معذور نہ رہ جائیں۔ اس سلسلے میں یہ مفروضہ بہت مضحک ہے کہ بدی یا لذت اندوزی کا عمل فنّی تجربے کا حصّہ بننے کے بعد اپنی اصلیت سے سر تا سر لاتعلق ہو جائے اور گناہ ایک کارِ خیر کی شکل اختیار کر لے۔ اس قسم کی قلبِ ماہیت تخلیقی تجربے کی سطح پر بعید از قیاس تو نہیں ہے، لیکن اسے کسی حتمی اصول کی حیثیت دینا بھی غلط ہے۔ اب رہا اس قاری کا مسئلہ جو فکشن کے ہر تجربے کو اپنے عمل کی بساط پر از سرِ نو خلق کرنے کی کوشش کرتا ہے اور حقیقت کے عام تصور کو اُسی کے تخلیقی تصور سے ممیز کرنے کی استعداد سے بے بہرہ ہے تو اس میں قصور افسانہ نگار سے زیادہ اُس کی اپنی ذہنی اور تہذیبی تربیت اور ادراک کا ہے۔ انسانی معاشرے میں ایسے جری اور مہم پسند افراد بھی مل جائیں گے جو دینی اور طبّی کتب کے صفحات پر بھی اپنے جنسی جذبات کو توانائی بخشنے والے عناصر تلاش کر لیں گے۔ اب سے بہت آگے ۱۸۳۳ء میں نوح ویبسٹر نامی ایک

بزرگ نے تو انجیل مقدس کی زبان اور بعض اصطلاحات میں ترمیم و تنسیخ کی ضرورت محسوس کی تھی اور اپنے تئیں ''فحش الفاظ'' اس سے خارج کر دیے تھے۔ اصلاح پسندی کے اس مولویانہ جوش کی مبالغہ آمیز صورت یہ واقعہ ہے کہ گزشتہ صدی کے ایک نامعلوم مبصر نے انجیل پر تبصرہ کرتے ہوئے ایک جریدے میں اس رائے کا اظہار کیا کہ اس مقدس کتاب کی زبان'' انتہائی فحش ہے اور اس لائق نہیں کہ اسے کسی مہذب مجمع میں دہرایا جا سکے۔'' جب ایک ایسی کتاب کے سلسلے میں، جسے ہماری زمین پر بسنے والے لاکھوں افراد انسانی معاشرے کی فلاح اور نجات کا واحد ذریعہ قرار دیتے ہیں، اس نوع کے ردعمل کا اظہار ممکن ہے تو ہمیں علامہ تاجور نجیب آبادی کے ان الفاظ پر حیرت نہ ہونی چاہیے کہ:

> *'ٹھنڈا گوشت' کسی مسجد میں یا کسی مجلس میں جماعتی حیثیت میں سننا پسند نہیں کیا جا سکتا۔ اگر کوئی پڑھے تو اپنا سر سلامت لے کر نہ جا سکے۔ چالیس سالہ ادبی زندگی میں ایسا ذلیل اور گندہ مضمون میری نظر سے نہیں گزرا ہے۔*

یہ بات تو منٹو کے حاشیۂ خیال میں بھی نہ آئی ہوگی کہ اس کا کوئی افسانہ جمعہ کی نماز کا خطبہ بھی بن سکتا ہے۔ پھر اگر جماعتی حیثیت سے اسے اپنی بات کے سُنے جانے کا گمان بھی ہوتا تو اس نے ایک افسانہ نگار کے بجائے ان طلا فروشوں کا اسلوب اختیار کیا ہوتا جو کسی عام شاہراہ کے کنارے اپنی دکانیں سجاتے ہیں یا تخلیقی فن کار کے بجائے کسی جادو بیان خطیب کے لہجے میں کلام کرتے ہیں۔ اس نے اپنے قاری سے وہ رشتہ قایم کرنے کی سعی کی تھی جو ایک فرد کا دوسرے فرد سے ہوتا ہے۔ جو انجمن آرائی کے بجائے اپنے خلوت کدے میں ایک راہب کی طرح اپنے تجربات کو ایک نئی سچائی کا روپ دیتا ہے اور اسے معمولات کی سطح سے اٹھا کر ایک

انکشاف میں منتقل کر دیتا ہے۔ منٹو نے اس سچائی کے تحفظ کی خاطر بقول عسکری، انانیت کا ایک حصار اپنی ذات کے گرد کھینچا کہ یہی سچائی اس کی انفرادیت ملکیت تھی۔ مگر اس سچائی کے حصول کے لیے، زندگی کی عام اور تین سطح پر اس نے ان تمام افراد، اشیا اور مظاہر سے ربط استوار کیا جن کے اجتماع سے انسانی تجربات کی تماشہ گاہ ترتیب پاتی ہے اور ان تجربات کی بوقلمونی، ان کی باہمی آویزش، اور تصادم کے نتیجے میں نمو پذیر ہونے والی چنگاریوں کا ادراک ہوتا ہے۔ سچائی کے حصول کی اس جستجو میں اس کی خود پسندی بھی مانع نہ ہو سکی کیونکہ بہ حیثیت افسانہ نگار منٹو اس رمز سے آگاہ تھا کہ سچائی کی دریافت اور اس تک رسائی کے لیے تجربے کی کسی ایک مخصوص اور معینہ سطح کی پابندی، کسی ایک جہت کی شناخت، کسی ایک دائرے میں گردش کافی نہیں ہو سکتی۔ اس سچائی کو پانے کا امکان سب سے زیادہ اُن لوگوں کے درمیان ہو سکتا تھا جو مسلمات کی پروا کیے بغیر، عام سماجی اور اخلاقی امتناعات کی قید سے آزاد زندگی کو اُس کے تمام تر شور شرابے اور اس کی ساری ہلاکت آفرینیوں کے ساتھ قبول کرتے ہیں۔ نیکی کی حقیقت کو سمجھنے کے لیے بدی کا اور بدی کے رمز سے شناسائی کے لیے اس کی تہہ میں مخفی صداقتوں کا عرفان ضروری ہے۔ اسی لیے منٹو نے کسی بندھے ٹکے اصول یا نظریے یا قدر یا سماجی فلسفے کے بجائے زندگی کو اُس پیچیدہ اور ہزار شیوہ منطق کے ذریعہ سمجھنے کی کوشش کی جس کا مواد انسان کا پورا نظام احساس فراہم کرتا ہے۔ اس کے تجربے محض عقلی تجربے نہیں تھے، ان تجربوں کی آماجگاہ صرف روح بھی نہیں تھی۔ چنانچہ منٹو نے نہ تو کتابوں کو اپنا رہنما بنایا نہ کسی خارجی تصور کو۔ اسے سروکار انسانوں سے تھا، تجریدات سے نہیں۔ اور جو قوتیں جیتی جاگتی ذات کو ایک تجرید کی شکل دینے میں سب سے زیادہ کارگر ہوتی ہیں وہ وہی ہیں جنھیں انسانی معاشرہ اخلاقی، تہذیبی اور سماجی اقدار کا نام دیتا ہے۔ ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ رویہ خواہ کتنا ہی نیک اندیش کیوں نہ ہو، اس کی اساس فرد کشی بلکہ انسان کشی کے ایک بظاہر بے ضرر اصول پر قائم ہے۔ بادی النظر میں یہ بات عجیب معلوم ہوتی ہے مگر واقعہ یہی ہے کہ منٹو کے یہاں اپنے

"برے سے برے" کردار کے لیے نفرت یا کراہت کے تاثر کا شائبہ تک نہیں۔ وہ قاتلوں، زانیوں، شرابیوں اور ٹھکرائے ہوئے لوگوں کا ذکر بھی اس طرح کرتا ہے گویا ان کے اعمال جنسی یا جذباتی یا جسمانی تشدد کے عنصر سے یکسر عاری ہیں۔ گویا کہ ہر عمل ایک انسانی عام عمل کی حیثیت سے زندگی کی کسی نہ کسی حقیقت کا انکشاف کرتا ہے اور بس۔ منٹو نے اپنی حدیں قایم کرلی تھی:

> میں تہذیب وتمدن کی اور سوسائٹی کی چولی کیا اتاروں گا جو ہے ہی ننگی۔ میں اسے کپڑے پہنانے کی کوشش بھی نہیں کرتا اس لیے کہ یہ میرا کام نہیں، درزیوں کا ہے — لوگ مجھے سیاہ قلم کہتے ہیں لیکن میں تختۂ سیاہ پر کالی چاک سے نہیں لکھتا۔ سفید چاک استعمال کرتا ہوں کہ تختۂ سیاہ کی سیاہی اور بھی زیادہ نمایاں ہو جائے
>
> ـــــ منٹو (ادب جدید)

۳

منٹو نے اپنی کہانیوں کو جذبات کی بے جا مداخلت سے جس طرح محفوظ رکھا ہے وہ بجائے خود ایک غیر معمولی واقعہ ہے۔ جذباتی ہونا شرم کی بات نہیں ہے کہ یہ وصف بھی انسان کے مزاج اور طبیعت کا ایک فطری جزو ہے۔ لیکن جب کوئی ادب تخلیق کرنے والا جذبات کی لگام پر اپنی گرفت مضبوط رکھنے کی صلاحیت سے محروم ہو جاتا ہے تو رسوائی جذبات کی بھی ہوتی ہے اور اس کے تخلیقی کردار کی بھی۔ ایسی صورت میں وہ فن کار نہیں رہ جاتا اور انسانی تجربات کے ادراک کی ایک ایسی سطح پر آن گرتا ہے جو انفرادی بصیرت کی روشنی سے یکسر محروم ہو جاتی ہے اور اپنے عامیانہ پن کے اخفا کی خاطر جذبات کا طلسم باندھتی ہے۔ اس رویّے کو ہم ایک نوع

کے جذباتی ابتذال سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ منٹو نے جن آتش فشاں تہذیبی، سماجی اور انفرادی آثار کے سیاق و سباق میں اپنے تجربات کا اظہار کیا ہے، اس کے پیش نظر یہ کوئی انہونی بات نہ ہوتی اگر وہ اپنے بعض اخلاق گرفتہ معاصرین کی طرح خطیبانہ طمطراق اور مصلحانہ خروش کا حصار اپنی ذات کے گرد کھینچ لیتا۔ اس طرزِ فکر کو آپ ''ادبی فحاشی'' کا نام نہ دیں جب بھی اس حقیقت سے انکار نہیں کر سکتے اپنی غایت کے اعتبار سے ''مفید اور صحت مند'' ہونے کے باوجود یہ طرزِ عمل تخلیقی اور فکری دونوں سطحوں پر مبتذل ہے۔ عام وقائع اور جذبات سے بے حجابانہ ربط اور ان میں داخلی نظم و ضبط سے کلیتہً عاری آلودگی بھی ایک طرح کی بے توفیقی اور پھوہڑ پن ہے، خاص طور سے فکشن لکھنے والے کے لیے۔ یہ اندازِ نظر نیک مقصد کے اظہار کو بھی مسخرہ پن بنا دیتا ہے۔ اس کے وفور کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ لکھنے والا انسانی فکر اور جبلت کے طبعی تقاضوں یا انسان کے عام جسمانی تفاعل میں ہر لمحہ قائم اور موجود رشتوں کے احساس سے غافل ہو کر خالی خولی تصورات کی سطح پر اس کے عمل اور ارادوں کی تعبیریں ڈھونڈنے لگتا ہے۔ اپنے محبوب اور پسندیدہ افکار کی قیادت میں جانے پہچانے راستوں پر چلتے چلتے وہ اپنے آپ کو بھی قائد سمجھ بیٹھتا ہے اور اپنے کرداروں کی زبان سے وہ کچھ کہلوانے میں مگن ہو جاتا ہے جو لفظ لفظ اس کے برہنہ شعور کی تختی پر لکھا ہوا ہے۔ بالآخر وہ اس پُراسرار جوہر سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے جسے ہم فن کار کی داخلی توانائی اور اس کی انفرادی قوت سے تعبیر کر سکتے ہیں، یعنی یہ کہ وہ انسانی سرشت سے متعلق باسی خبروں کا ڈھنڈورچی بن جاتا ہے اور خود اس کی ذات اس کے قاری کے لیے کسی نئے رمز، بصیرت کے کسی ان دیکھے نقش، آگہی کی کسی غیر متوقع دریافت کا نشان نہیں رہ جاتی۔

منٹو نے اس مسئلے کو بھی اظہار کی اسی سطح پر حل کرنے کی کوشش کی ہے جسے ہم ایک ادیب یا فن کار کی بنیادی سطح کہہ سکتے ہیں، یعنی کہ اظہار کی تخلیقی اور فنی سطح۔ یہاں بھی منٹو کی تخلیقی فکر اور اس کے عام افعال اور زندگی کے عام اسلوب میں ہمیں زبردست ہم آہنگی کا احساس ہوتا

ہے۔شعبدہ بازوں اور بازی گروں سے منٹو کی دلچسپی کسی عام انسان کی دلچسپی نہیں تھی۔ یہ ایک طرح کی تخلیقی ہم آہنگی تھی یا دوسرے کے آئینۂ ذات میں اپنی پہچان اور بہ حیثیت فنکار اپنے منصب کی شناخت کا عمل۔ اسے عام زندگی میں اپنے دوستوں کو اور تحریروں کے ذریعہ اپنے قارئین کو چونکانے کی جو طلب پریشان رکھتی تھی وہ ایک فنکار کی طلب تھی۔ سچائی اگر صرف روزمرہ کی سطح پر منکشف کرے تو زندگی کے معمولات اور عام مقدرات کا حصہ بن کر اپنی رہی سہی چمک بھی کھو بیٹھتی ہے۔ چنانچہ منٹو اس کے ادراک اور اظہار میں ایسی کوئی نہ کوئی جہت ہمیشہ ڈھونڈ نکالتا تھا جو اسے نامانوس اور نوساختہ بنا دے۔ اس کی بیشتر کہانیوں کے اختتام کا لمحہ مانوس میں اسی نامانوس عنصر تک ایک خلّاقانہ جست کی کامرانی کا لمحہ ہے۔ اس کے وہ تمام قارئین، ناقدین اور محتسبین جو اس لمحے کے کشف پر جھنجھلا اُٹھتے ہیں اور اس کشف کی جمالیاتی قدر کا احساس کیے بغیر اس کے اخلاقی مضمرات میں الجھ جاتے ہیں، فکری اعتبار سے فلاکت زدہ اور تخلیقی اعتبار سے بنجر اور بے روح لوگ ہیں۔ منٹو اپنی اس قوتِ کشف کے ساتھ ساتھ ایسے تمام لوگوں کی بنیادی کمزوری اور محرومی سے بخوبی آگاہ تھا چنانچہ اپنی اُن کہانیوں کے معاملے میں بھی جن پر قانونی احتساب کا حلقہ تنگ تھا، نہ تو اس نے معاشرے کے دباؤ کو قبول کیا نہ لارنس کی طرح اپنے ناشرین کی مصلحتوں کے پیش نظر کسی معمولی ترمیم و تبدیلی پر بھی رضامند ہوا۔ لارنس کے برعکس منٹو ایک انتہائی خودسر اور ضدی طبیعت کا مالک تھا اور یہ سمجھتا تھا کہ اگر اس کے الفاظ یا اظہار کے بعض پیرائے قارئین کے ایک حلقے کی پریشانی کا سبب بنتے ہیں تو یہ قصور خود ان قارئین کا ہے۔ سچائی کے اظہار سے پریشانیِ خاطر میں مبتلا ہونے والے افرادِ ادب کے معاملے میں بیوقوف ہی نہیں اخلاقی سطح پر بھی صحت مند نہیں ہوتے۔ منٹو کی کہانیاں ان کے حواس کے لیے ایک تازیانے کا اور بے روح ایقانات کے لیے ایک سزا کا حکم رکھتی ہیں۔ لیکن ادب کے غبی قاری یا تخلیقی طور پر نکبت زدہ شخص کی ایک پہچان یہ بھی ہوتی ہے کہ وہ اپنی معذوریوں کو چھپانے کے لیے ضمنی بلکہ غیر متعلق مسائل پر گفتگو کے

حیلے تلاش کر لیتا ہے۔ منٹو کے معترضین کو اس معاملے میں یہ سہولت بھی میسّر آئی کہ منٹو نے اپنے اسلوب پر کسی خارجی آرائش کا غلاف چڑھانے کی کبھی بھی کوشش نہیں کی۔ اس کی کہانیوں میں حُسن کے تمام عناصر خود ان کہانیوں کے باطن سے نمودار ہوئے ہیں۔ جذبات کے خول، مبالغے کی چاشنی، خوبصورت اور انوکھی علامتوں اور رنگین، سحر طراز الفاظ کے جادو سے منٹو کی کہانیاں یکسر خالی ہیں۔ وہ کسی بیرونی سہارے کے بغیر اپنے تجربات کا انکشاف اس آہستگی کے ساتھ کرتا ہے کہ یہ آہستہ کاری ہی اس کا نقش امتیاز بن جاتی ہے۔ لیکن یہی آہستہ کاری منٹو کا حجاب ہے۔ تخلیقی اظہار کا یہ راستہ دشوار گزار بھی ہے اور داخلی اعتبار سے پیچیدہ بھی۔ اس میں وہ ایمائیت ہے جو غزل کے اچھے شعر میں پائی جاتی ہے، بیک وقت معنی کی کئی سطحوں سے ہمکنار۔ حقیقت صرف وہ نہیں جو دکھائی دیتی ہے بلکہ الفاظ کے پیچھے بھی تجربے کے کئی ابعاد روشن ہیں۔ منٹو کی نثر فلابیر کی طرح شفاف اور حشو و زوائد سے یکسر پاک نہ سہی جب بھی اُردو کے بیشتر جلیل القدر افسانہ نگاروں کے لیے ایک اچھا خاصا چیلنج ضرور ہے۔ اس میں احساس کی وہ طہارت، سچائی اور برجستگی ملتی ہے جو تجربے کے سچے، براہِ راست اور فطری ادراک سے پیدا ہوتی ہے۔ منٹو اپنے تجربات کا بیان اس طرح کرتا ہے گویا کہ اس کے اظہار کا سانچہ بھی دراصل اس تاثر ہی کا حصہ ہو جو ایک واردات کی صورت اس تک پہنچا ہے۔ موذیل جیسی کہانی ایک نشست میں منٹو ہی لکھ سکتا تھا۔ اور یہ صورت اس کی متعدد کہانیوں کے ساتھ ہے کہ جزئیات اور زمانی و مکانی حوالوں کی ہمرکابی کے باوجود ان کا ردِعمل قاری پر ایک اہتمام یافتہ نظم یا ایک گٹھے ہوئے شعر کی طرح ہوتا ہے، جس میں نہ زبان کا وہ ابتذال ہے نہ جذبے کا جو داخلی تنظیم کے انتشار کا نتیجہ ہوتا ہے۔ منٹو نے کبھی کسی ایسے جذبے کی نمائش نہ کی جو اس کے تجربے کی شاخ سے ایک کونپل کی طرح بغیر کسی تصنع اور غوغا کے اپنے آپ ہی نمودار نہ ہوا ہو۔ اس بات سے اسے قطعاً سروکار نہ تھا کہ کسی مخصوص تجربے یا واردات کی طرف بھلے مانسوں کا جذباتی رویّہ کیا ہوتا ہے، یا کیا ہونا چاہیے اور اگر اس کی کوئی قطعی صورت متعین

کی جاسکتی ہے تو مار باندھ کر اسے اختیار کرنے کی جدوجہد کی جائے۔ کوئی بھی جذبہ اگر آپ کی فطرت کے خم و پیچ سے خود بخود نہیں اُبھرتا تو اس کا اظہار ایک معمولی درجے کی ادبی جعلسازی کے سوا اور کچھ بھی نہیں۔ منٹو کرتب باز تھا مگر جھوٹ بولنا یا تصنعات کا سماں باندھنا اس کے لیے ممکن نہ تھا۔ چنانچہ اس کے معترضین کا ردِ عمل بھی بالعموم ایک کڑوے سچ کو برداشت نہ کر سکنے کا نتیجہ ہے۔ ظاہر ہے کہ ہر سچائی دیانت کی ہی کوکھ سے جنم لیتی ہے۔ اور دیانت داری کی ایک شرط یہ بھی ہے کہ آدمی مفروضہ اور مستعار یا کم از کم مبالغہ آمیز جذبات کی سطح سے خود کو دور رکھے۔ جذباتی ہونے کی پہلی سزا جو کسی ادیب کو ملتی ہے، وہ یہ ہے کہ اپنی رہی سہی ذہانت سے بھی وہ دست کش ہو جاتا ہے۔ اور منٹو کا معاملہ یہ تھا کہ وہ اپنی ذہانت کے خول کا پابند نہ سہی جب بھی دراصل وہ اپنی ذہانت ہی کے وسیلے سے اپنے احساسات کے حقیقی اور واقعی اسلوب کی پہچان قایم کرتا تھا۔ منٹو کے ذہنی اور تخلیقی رویّوں میں جو خوفزدہ کر دینے والی دیانت داری نظر آتی ہے اور جس نے منٹو کی ذات پر جھوٹ سے مفاہمت کے تمام دروازے بند کر دیے تھے، وہ جذباتی وفور سے پیدا شدہ ابتذال کو رد کرنے کے سبب ہی اس کے کردار کا جزو بن سکی تھی۔

ہر شہر میں بدر روئیں اور موریاں موجود ہیں جو شہر کی گندگی باہر لے جاتی ہیں — ہم اگر اپنے مرمریں غسل خانوں کی بات کر سکتے ہیں، اگر ہم صابن اور لیونڈر کا ذکر کر سکتے ہیں تو ان موریوں اور بدر روؤں کا ذکر کیوں نہیں کر سکتے جو ہمارے بدن کا میل پیتی ہیں۔

— منٹو

(سفید جھوٹ)

کالی شلوار کے بیان میں

۴

منٹو نے افسانہ نگار اور جنسی مسائل کے عنوان سے گفتگو میں یہ کہا تھا کہ ''نیم کے پتّے کڑوے سہی مگر خون ضرور صاف کرتے ہیں۔'' اسی گفتگو میں اس کے یہ الفاظ بھی شامل تھے کہ ''ہم مرض بتاتے ہیں لیکن دواخانوں کے مہتمم نہیں ہیں۔'' اس سے قطع نظر کہ جنسی مسائل پر غور وفکر کی ایک جہت ایک غیر طبیعی بلکہ روحانی اور مذہبی منطقے سے بالآخر جا ملتی ہے، منٹو زندگی سے وابستہ تمام افعال اور احساسات حتیٰ کہ اپنے اظہار اور تجربات کے ادراک کی سطح پر بھی ایک گہرے اخلاقی رویے کا پابند نظر آتا ہے۔ اس کی سچائی اور صاف گوئی بھی اس کی اسی اخلاقیات کا حصہ ہے۔ ممتاز شیریں نے لکھا ہے کہ ''منٹو کا رویہ اگر کلی نہیں تو ایک حد تک سادی ضرور ہے۔ زندگی اور انسان کو اور انسان کے وحشیانہ ہیجانی جذبات عریاں کرنے میں اور اپنی تحریروں میں دھچکا پہنچانے میں منٹو کا رویہ موپاساں کی طرح تقریباً سادی ہے۔'' یہ سادیت منٹو کے یہاں گرچہ بنیادی طور پر ایک جمالیاتی اساس رکھتی ہے مگر اس کے مفہوم کا تعین ہم منٹو کی اخلاقیات کے سیاق کو جانے بغیر نہیں کر سکتے۔ اس کی اخلاقیات کا تار و پود بیک وقت انسان کے تئیں ایک متین، ملال آمیز تفکر، ایک گہری دردمندی اور انسانی تجربات کے تئیں ایک منزہ اور شفاف معروضیت سے تیار ہوا ہے۔ وہ اپنے کرداروں کے الم اور ان کے دہشت بھرے تجربوں میں شریک بھی ہے اور ان سے الگ بھی۔ وہ انسان کے وحشیانہ ہیجانات، اس کی غارتگری، ایذا پسندی اور شہوانیت کی پہچان بھی رکھتا ہے اور ان نرم آثار جذبات کی بھی جن پر درشت اور سنگین واقعات کا خول چڑھا ہوا ہے۔ اپنے کرداروں کے باطن تک منٹو کی رسائی محض ذہن کے وسیلے سے نہیں ہوتی ورنہ اس کے افسانے کیس ہسٹریز بن جاتے اور اس طرح صرف ایک سماجیاتی مطالعے کے موضوع کی حیثیت اختیار کر لیتے۔ لیکن ایک تو یہ کہ منٹو سماجی حقیقت اور فنی حقیقت کے امتیاز کا گہرا شعور رکھتا تھا اور یہ جانتا تھا

کہ خالص حقیقت انسانی نفسیات یا اس کے معاشرتی ماحول کے مطالعے میں چاہے جتنی ہی قدر و قیمت کی حامل اور کارآمد کیوں نہ ہو، ادب میں اس کا گزر تھوڑے بہت کھوٹ کے بغیر ممکن نہیں چنانچہ اپنے ایک مضمون (کسوٹی) میں اس نے کہا تھا کہ:

> ادب زیور ہے اور جس طرح خوبصورت زیور خالص سونا نہیں ہوتے، اسی طرح خوبصورت ادب پارے بھی خالص حقیقت نہیں ہوتے۔ ان کو سونے کی طرح پتھروں پر گھس گھسا کر پرکھنا بہت بڑی بے ذوقی ہے۔

دوسرے یہ کہ منٹو کا بنیادی مسئلہ ایک ادیب کا مسئلہ تھا اور وہ اس رمز سے واقف تھا کہ ادیب کی ذمے داریوں اور مناصب کی نوعیت سماجی علوم کے ماہرین کے مقابلے میں مختلف ہی نہیں ہوتی، نسبتاً زیادہ پیچیدہ اور نازک بھی ہوتی ہے۔ ''ادب یا تو ادب ہے ورنہ بہت بڑی بے ادبی ہے۔ زیور یا تو زیور ہے ورنہ ایک بہت ہی بدنما شے ہے۔ ادب اور غیر ادب، زیور اور غیر زیور میں کوئی درمیانی علاقہ نہیں۔'' چنانچہ جیسا کہ اوپر عرض کیا گیا، منٹو اپنے کرداروں کے باطن تک اپنے تمام تر حواس کی مدد سے پہنچتا تھا اور ان کرداروں کی پہچان کے لیے بھی اس نے ان کے خارجی یا ذہنی عمل کے بجائے ان کے مجموعی نظام احساس کی سطح کا انتخاب کیا تھا۔ اس طرح کردار اور ان سے وابستہ واقعات اپنی تمام جہتوں، اپنے تضادات، اپنی اندرونی کشمکش، اور اپنی نفسی اور اعصابی پیچیدگیوں کے ساتھ اس کے حواس پر وارد ہوئے تھے۔ منٹو کے یہاں انسان، انسانیت اور افراد کے باطن میں چھپی اور دبی ہوئی اخلاقی طہارت کے تئیں جو وابستگی دکھائی دیتی ہے وہ اس امر کی شاہد ہے کہ منٹو کا رویہ اپنے کرداروں کے معاملے میں ایجابی تھا اور وہ انھیں پہلے سے کوئی شرط قائم کیے بغیر ان کی کلیت کے ساتھ انھیں قبول کرتا

تھا۔ جبھی تو منٹو کے کردار اس کی کہانیوں میں ڈرے سہمے اور سمٹے ہوئے دکھائی نہیں دیتے اور آزادانہ اپنا تعارف کراتے ہیں۔ حجابات سے ایسی آزادی منٹو کی تخلیقی شخصیت کا سب سے نمایاں وصف ہے۔ عسکری نے غلط نہیں کہا تھا کہ:

> جو باتیں اور ادیب کہنے کی ہمت نہ کر سکتے تھے وہ منٹو بے دھڑک کہہ ڈالتا تھا لیکن اس سے بھی بڑی چیز یہ ہے کہ منٹو کی قسم کا فن کار ہم جیسے لوگوں کے لیے ایک ڈھال کا کام دیتا ہے۔ زندگی کی جن زہرہ گداز حقیقتوں کا شعور حاصل کیے بغیر ہم ٹھیک طرح زندہ نہیں رہ سکتے انھیں ہمارے بجائے اس قسم کا فن کار محسوس کر کے ہمیں بتاتا ہے۔ یعنی وہ ہماری طرف سے احساس کی اذیت اٹھاتا ہے۔ اگر ایسا فنکار ہمارے درمیان نہ رہے تو پھر یہ ذمہ داری اپنی اپنی بساط بھر ہم سب کو قبول کرنی پڑتی ہے۔ منٹو کے بعد یہ بوجھ ہمارے کاندھوں پر آپڑا ہے — ہمیں شعور کی بلاؤں سے محفوظ رکھنے والی دیوار ہمارے سامنے سے ہٹ گئی ہے۔

اُردو افسانے کا المیہ یہ ہے کہ منٹو کے معاصرین میں بھی کسی نے احساس کی اس وسعت اور ذہن کی اس کشادگی کے ساتھ اس بوجھ کو اُٹھانے میں اس کا ساتھ نہیں دیا تھا اور اس کے بعد تو خیر لکھنے والوں کا رویّہ ہی بڑی حد تک تبدیل ہوگیا اور نئے منشور ترتیب دیے جانے لگے۔ فن کار کی انانیت اور انفرادی تجربے سے وفاداری کا چرچا تو بہت ہوا مگر کسی دوسرے افسانہ نگار نے منٹو کی طرح اپنی ذات سے باہر دوسرے کرداروں کی انانیت اور تجربے کی انفرادیت کا اس درجہ احترام نہیں کیا۔ یہی وجہ ہے کہ تن تنہا منٹو نے اُردو افسانے کو جتنے زندہ

اور متحرک کرداروں سے متعارف کرایا ہے شاید اُردو کے تمام افسانہ نگار مل کر بھی یہ بار نہ اُٹھا سکے۔ اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ منٹو کے علاوہ کسی اور نے اچھے افسانے نہیں لکھے یا یہ کہ منٹو نے بُرے، بلکہ بہت بُرے اور پھسپھسے افسانے نہیں لکھے۔ میں تو صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ منٹو نے چونکہ صرف اپنے شعور یا کسی مخصوص و معیّن قدر کو اپنا رہ نما نہیں بنایا تھا اس لیے اپنے کرداروں کا عکس اتارتے ہوئے بھی اس نے ان کی ذات کے حصے بخرے نہیں کیے۔ وہ ''دواخانے کا مہتمم'' بننے کے خبط میں مبتلا نہ سہی جب بھی اس کی انگلیاں اپنے معاشرے کی نبض پر تھیں اور اس کا وجود ایک مقیاس کی مثال تھا۔ اس نے وعظ و پند، تقریر اور اظہار زہد کو اپنا شیوہ بنانے سے گریز بھی شاید اس لیے کیا کہ وہ اخلاق کا ایک گہرا اور بسیط تصور رکھتا تھا۔ اسے اپنے آپ کو گندگی کا غوّاص کہنے میں شرم نہیں آئی، صرف اس لیے کہ اپنی جستجو کا مقصد اس کی ذات پر روشن تھا اور ایک موقعے پر عدالت میں اپنا بیان دیتے ہوئے اس نے کہا تھا کہ وہ شاعری (ادب) جو آپ اپنی غایت ہے اور جس کا عمل صرف ایک سطحی نشاط اندوزی اور جسمانی تلذّذ کے احساس کی تشکیل و ترویج تک محدود ہے ''ایسی شاعری دماغی جلق ہے۔ لکھنے اور پڑھنے والے دونوں کے لیے میں اسے مضر سمجھتا ہوں۔'' منٹو نے اپنے نصب العین کی تلاش کے لیے انسانی تجربے کی اُن آبادیوں میں گشت کیا جن پر ایک اوسطیت زدہ اخلاقیات نے بے خبری کے پردے ڈال دیے تھے۔ یہ بے خبری ایک تو سماجی، معاشرتی اور اخلاقی معاملات میں رویّے کے یک رُخے پن کا نتیجہ تھی، دوسرے اس لیے بھی کہ منٹو کے معاصرین کو اپنی ذات پر وہ تخلیقی اعتماد، قلب و نظر کی وہ بے خوفی میسر نہ تھی جو منٹو کے یہاں ہمیں وافر دکھائی دیتی ہے۔ لیکن اس کا اہم ترین سبب وہ سچائی ہے جس کا رشتہ منٹو کی اخلاقیات سے جڑا ہوا ہے۔ اس سچائی کو ہم ایک طرح کی اخلاقی مساوات کا نام دے سکتے ہیں۔ اس مساوات کا احساس منٹو کو ایک ایسی سطح پر لے جاتا ہے جہاں اس کے کردار اور خود اس کی اپنی ذات کے مابین ذہنی، اخلاقی، تہذیبی اور معاشرتی درجات کا کوئی فرق نظر نہیں آتا۔

اس کی نظر میں کوئی انسان بے وقعت نہیں تھا۔ وہ ہر آدمی سے اس توقع کے ساتھ ملتا تھا کہ اس کی ہستی میں بھی ضرور کوئی نہ کوئی معنویت پوشیدہ ہوگی جو ایک نہ ایک دن منکشف ہو جائے گی۔ میں نے اسے ایسے ایسے عجیب آدمیوں کے ساتھ ہفتوں گھومتے دیکھا ہے کہ حیرت ہوتی تھی، منٹو انھیں برداشت کیسے کرتا ہے۔ لیکن منٹو بور ہونا جانتا ہی نہ تھا۔ اس کے لیے تو ہر آدمی زندگی اور انسانی فطرت کا ایک مظہر تھا، لہٰذا ہر شخص دلچسپ تھا۔ اچھے اور بُرے، ذہین اور احمق، مہذب اور غیر مہذب کا سوال منٹو کے یہاں ذرا نہ تھا اس میں تو انسانوں کو قبول کرنے کی صلاحیت اتنی زبردست تھی کہ جیسا آدمی منٹو کے ساتھ ہو منٹو ویسا ہی بن جاتا تھا — محمد حسن عسکری: (منٹو)

۵

یہاں سوال یہ اٹھتا ہے کہ پھر منٹو کو فحش کا قصوروار ٹھہرایا کیوں گیا؟ بہتر ہوگا کہ اس مسئلے پر گفتگو سے پہلے ہم فحاشی کے اس تصور پر بھی ایک نظر ڈالتے چلیں جس کا تعلق ادب سے ہے اور جو ایک عرصے سے بحث و مباحثہ کا موضوع بنا ہوا ہے۔ فنی اظہار کے جتنے بھی اسالیب انسان نے اب تک دریافت کیے ہیں، اس مسئلے سے قطع نظر کہ ان کا سرچشمہ انسانی تجربات کے جن علاقوں سے تعلق رکھتا ہے وہ معاشرتی اخلاق کے لیے ممنوعہ ہیں یا قابلِ قبول، بنیادی طور پر جمالیات کا مسئلہ ہیں اور اس دائرے میں رہ کر ہی ان پر کوئی بامعنی گفتگو کی جاسکتی ہے۔ اس سلسلے میں منٹو کا موقف بہت واضح ہے اور اس کی جانب پہلے بھی اشارہ کیا جاچکا ہے کہ منٹو

کے نزدیک وہ ''ادب پارہ'' جس کا اوّلین مقصد قوتِ باہ میں اضافہ یا اس قوت کے اظہار کا کوئی سہل الحصول نسخہ ڈھونڈ نکالنا ہو دراصل ادب ہے ہی نہیں، لیکن ظاہر ہے کہ ایسے اصحاب جن کے تخیّل کی زرخیزی طب کی کتابوں اور دینی رسائل میں بھی جنسی لذّت اندوزی کے وسائل کی دریافت پر قادر ہو، ان کا شعور کسی بھی ادب پارے میں دُرِ مقصود کے حصول سے بہرہ ور ہوسکتا ہے۔ 'اوپر، نیچے اور درمیان' میں منٹو نے اس رویّے پر طنز کے بہت سبب وار کیے ہیں۔ اس کہانی کے دو کردار 'لیڈی چیٹرلیز لوَر' کا مطالعہ اپنی اولاد کے لیے تو مضرت رساں سمجھتے ہیں مگر خود اس کتاب کے جستہ جستہ اقتباسات کے ذریعہ اس لمحے کی تلاش کرتے ہیں جو اُن کی سوئی ہوئی قوتوں کو متحرک کرسکے۔ ان کے اعصاب کی کمزوری کا حال یہ ہے کہ کتاب کے بعض جملوں پر نظر پڑتے ہی ان کی نبض کی رفتار تیز ہوجاتی ہے۔ ایسے لوگ نہ جنس کے مسائل سمجھ سکتے ہیں نہ اس ادب کے جس میں جنسی تجربوں کی وساطت سے انسانی وجود کی کائناتِ اصغر کے کسی پہلو پر روشنی ڈالی گئی ہو۔ چناں چہ کسی ادب پارے میں جنسی اشتعال کے عنصر کا ہونا یا نہ ہونا بے معنی ہے۔ اس مسئلے کی بنیاد پر ہم نہ تو اس ادب پارے کی جمالیاتی تقویم کرسکتے ہیں نہ ہی اس پر کسی جمالیاتی فیصلے کا اطلاق کرسکتے ہیں۔ بحث صرف اس بات سے ہونی چاہیے کہ اس اشتعال کے نقطے تک رسائی یا اس عنصر کی پہچان کے لیے قاری نے کیا راستہ اختیار کیا ہے۔ ممتاز شیریں نے منٹو پر اپنے مضمون میں اس کے اسلوب کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> 'ٹھنڈا گوشت' ایک ایسا افسانہ ہے جسے ہم منٹو کے فن کے مکمل نمونے کے طور پر لے سکتے ہیں۔ منٹو کے اسلوبِ تحریر میں غضب کی چستی ہے۔ 'ٹھنڈا گوشت' اتنا گٹھا ہوا، چست اور مکمل افسانہ ہے کہ اس میں ایک لفظ بھی گھٹایا یا بڑھایا نہیں جاسکتا۔ ایشر سنگھ کے چند ٹوٹے پھوٹے

جملوں میں اس کے مضطرب دل و دماغ کی ساری کرب انگیز کیفیت کھنچ آئی ہے۔ پہلے منٹو کو کوئی کردار ابھارنا ہوتا تھا تو وہ کئی ایک واقعات کے ذریعے اور خود اپنی طرف سے اس کی صفت بیان کر کے یہ یہ کردار ابھارتا تھا۔ 'ٹھنڈا گوشت' کے دو تین ابتدائی پیراگرافوں میں صرف جسمانی ساخت اور چند ایک حرکات کے بیان میں ایشر سنگھ اور کلونت کور کے غیر معمولی کردار اُبھر آئے ہیں — موپاساں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ جب وہ کسی غیر معمولی گرم اور شہوت انگیز عورت کا ذکر کرتا ہے تو اس تحریر کا کاغذ تک تازہ گرم گوشت کی طرح پھڑ کنے لگتا ہے — کچھ یہی کیفیت کلونت کور کے بیان میں ہے۔

(منٹو کا فن اور ارتقاء)

دوسری طرف 'ٹھنڈا گوشت' کے مقدمے میں ایک گواہِ صفائی ڈاکٹر سعید اللہ کا یہ بیان ہے کہ افسانہ 'ٹھنڈا گوشت' پڑھنے کے بعد میں خود ٹھنڈا گوشت بن گیا۔ ایک اور قاری (مولانا اختر علی) کا ردِ عمل مقدمے کی سماعت کے دوران یہ تھا کہ اب ایسا ادب پاکستان میں نہیں چلے گا۔ اور انہی کی قبیل کے ایک دوسرے بزرگ (چودھری محمد حسین) نے فرمایا کہ اس کہانی کی تھیم یہ ہے کہ ہم مسلمان اتنے بے غیرت ہیں کہ سکھوں نے ہماری مردہ لڑکی تک نہیں چھوڑی۔ ویسے منٹو نے اپنے تئیں اس کہانی کے ذریعہ دوسروں تک ایک پیغام پہنچانے کی خدمت انجام دی تھی۔

یوں تو یہ کہانی بظاہر جنسی نفسیات کے ایک نکتے کے گرد گھومتی ہے لیکن درحقیقت اس میں انسان کے نام ایک نہایت ہی لطیف پیغام دیا گیا

ہے کہ وہ ظلم، تشدد اور بربریت و حیوانیت کی آخری حدود تک پہنچ کر بھی
اپنی انسانیت نہیں کھوتا — اگر ایشر سنگھ اپنی انسانیت کھو چکا ہوتا تو مردہ
عورت کا احساس اس پر اتنی شدت سے کبھی اثر نہ کرتا کہ وہ اپنی مردانگی
سے عاری ہو جاتا۔

وہ بزرگ جنھوں نے اس افسانے کے سلسلے میں منٹو کو تین ماہ قیدِ بامشقت اور تین سو روپے جرمانے کی سزا دی تھی، ان کا موقف اس باب میں یہ تھا کہ پاکستان کے مروجہ اخلاقی معیار قرآن پاک کی تعلیم کے سوا اور کہیں سے زیادہ صحیح طور پر معلوم نہیں ہو سکتے۔ غیر شائستگی اور شہوت پرستی شیطان کی طرف سے ہے۔ ایک ترقی پسند نقاد (ممتاز حسین) کا تبصرہ یوں ہے کہ منٹو نیکی کی تلاش میں نکلتا ہے اور اس کی کرن ایک ایسے انسان کے پیٹ سے نکالتا ہے جس کے بارے میں آپ اس قسم کی توقع نہیں رکھتے۔ یہ ہے منٹو کا کارنامہ! لیکن ظاہر ہے کہ منٹو کا اصل کارنامہ بہ حیثیت ادیب یہ ہرگز نہیں ہے۔ رہی اس مقدمے کے منصف اور استغاثے کے بعض گواہوں کی بات تو ان کے بارے میں منٹو کا یہ خیال غلط نہ تھا کہ ان کے سامنے اپنی صفائی میں بیان دینا بھینس کے آگے بین بجانے کے مترادف تھا۔ کسی کے نزدیک فحاشی کا مسئلہ سیاست کی حدود تک جا پہنچا، کسی نے اسے اسلام کے لیے خطرے کا نشان سمجھا۔ ایک صاحب اسے منٹو کے بجائے شیطان کا کارنامہ قرار دے بیٹھے تو دوسری طرف ایک ہمدرد نقاد نے اسے نیکی کی تلاش کے ایک سفر سے تعبیر کیا۔ مجھے اس سوال سے غرض نہیں کہ ردِ عمل کی ان تمام صورتوں میں کون سی صورت نسبتاً بہتر منطقی اساس رکھتی ہے اور ہم خود کو اس سے متفق پاتے ہیں یا نہیں۔ میرا مسئلہ وہ پیغام بھی نہیں جو اس کہانی کی وساطت سے منٹو نے عام کرنا چاہا ہے کہ یہ کام تو معمولی قسم کے واعظ بھی کر سکتے ہیں۔ ادب کے ایک قاری کی حیثیت سے ہمارا سروکار اس مسئلے سے ہونا چاہیے کہ یہ پیغام یا اخلاقی نصب العین ادب بن سکا ہے یا

نہیں یا اس ''ذلت اور شیطنت'' کے اعتبار کی بنیادیں اخلاقیات کی زمین پر نہ سہی، فنی احساس واظہار کی سطح پر قائم ہو سکی ہیں یا نہیں۔ اخلاق بقول فراق ''نخل لب دریائے معاصی'' ہے یا خیر کے چھینٹوں سے نمو پانے والا شجر سایہ دار، یہاں یہ تمام سوالات ضمنی حیثیت رکھتے ہیں اور محض ان سے منٹو کے ادبی منصب میں اضافہ ہوتا ہے نہ تخفیف۔ ادب میں جنسی تجربوں کی شمولیت کے سوال پر بحث کرتے ہوئے ہمیں جمالیاتی امتیازات کو بہر صورت پیش نظر رکھنا چاہیے۔ چنانچہ ممتاز شیریں کی اس رائے پر نظر ڈالتے وقت بھی کہ منٹو کے شہوت انگیز نسوانی کردار سوگندھی، تیلم اور کلونت کور اپنے تیز جذبات کے ساتھ جاندار اور پھڑکتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، اس کیفیت کے ساتھ کہ اس تحریر کا کاغذ تک، جن پر ان کا ذکر ہو، ''تازہ گرم گوشت کی طرح پھڑکنے لگتا ہے۔'' ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ منٹو اپنے کرداروں کے عمل کی غایت میں انسانی سطح پر چاہے جس حد تک شریک رہا ہو، بطور افسانہ نگار وہ معروضیت کے احساس کی قدر و قیمت کا بھی گہرا شعور رکھتا ہے۔ اس ضمن میں خود منٹو کی اپنی تصریحات اور بیانات صفائی کو زیادہ اہمیت نہ دینی چاہیے کہ ایک تو ان کے مقاصد محدود تھے، دوسرے منٹو جیسی ذہانت رکھنے والے شخص سے یہ امر کچھ بعید نہ تھا کہ اپنی غلط گمانیوں کو صحیح ثابت کرنے کے لیے بھی وہ ادھر اُدھر سے دلائل یکجا کر کے ایک اچھا خاصہ مقدمہ تیار کر لے۔ 'لذتِ سنگ' میں منٹو نے کہا تھا کہ *میرے نزدیک قصائیوں کی دکانیں فحش ہیں کیونکہ ان میں ننگے گوشت کی بہت بدنما اور کھلے طور پر نمائش کی جاتی ہے۔* یہ الفاظ اہم ہیں کیونکہ ان کا تعلق اسی اساسی مسئلے سے ہے جسے ہم منٹو کے جمالیاتی اور فنی عمل کے تناظر میں دیکھ سکتے ہیں اور ان سے منٹو کے تخلیقی رویے کی تعیین میں کچھ روشنی حاصل کر سکتے ہیں۔ منٹو نے 'ٹھنڈا گوشت' کی قسم کے افسانوں میں جہاں کہیں اپنے کسی کردار کے گرم اور تیز جذبات کی تصویریں کھینچی ہیں ایسے تمام مواقع کہانی کے ارتقا کی چند کڑیوں سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے، چنانچہ مقصود بالذات نہیں ہیں۔ یہ مواقع اس شدید لمحے کی جانب سفر کی رفتار کو تیز کر دیتے ہیں جو منٹو کے سفر کی اصل منزل یا اس کی

کہانیوں کا نقطۂ عروج اور اختتامیہ ہے۔ اور ظاہر ہے کہ اس لمحے تک پہنچتے پہنچتے سفلہ جذبات کی سطحوں کو مرتعش کرنے والی شوخ اور رنگین تصویریں اس لمحے کے ملال اور اس کی استعجابی کیفیت میں ڈوب جاتی ہیں اور ان کا انفرادی تاثر زائل ہو جاتا ہے۔ کہانی کے مجموعی ڈھانچے اور اس کی تخلیقی وحدت سے ہمیشہ غلط راستے پر لے جانے کا سبب بنتی ہے۔ منٹو کی کہانیوں کے مجموعی تناظر میں ان تصویروں کو دیکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ اس کی بیشتر کہانیوں کے ٹیکسچر کی منطق ان تصویروں کو ایک ناگزیریت عطا کرتی ہے۔ فحش ذہنی کا مرتکب وہ اس صورت میں ہوتا جب یہ تصویریں اس کی کہانیوں کے فریم میں کلیدی نقطے کے طور پر ایک خود مکتفی اور قائم بالذات حیثیت کی حامل ہوتیں اور یہ نقطہ ایک پھیلتے ہوئے دائرے کی صورت کہانی کے پورے تاثر کو اپنی گرفت میں لے لیتا۔ منٹو نے حالی، اقبال اور بہشتی زیور کی ذہنی غذا پر پرورش پانے والے بظاہر منزہ اور مثالی انسان کے مقابلے میں انسان کو اس کی کلیت میں، اس کے اندرونی تضادات اور اس کے باطن کی سطح پر جاری رہنے والی اندھیرے اور اجالے کی مستقل کشمکش کے آئینے میں دیکھنے کی جرأت کی ہے۔ ان کہانیوں کو یورپ کی Erotica کے طور پر پڑھنا بھی مناسب نہ ہوگا نہ ہی انھیں جعفر زٹلی کے کلیات اور متشرع بزرگوں کی ان مثنویوں کے ساتھ رکھا جاسکتا ہے جن میں اظہار کی بے باکی گالی کا اور معشوق سے وصل کے مناظر Blue Films کا روپ اختیار کر لیتے ہیں۔ وہ بوکیشیو یا بالزاک کی طرح جنسی مہمات کی نقش گری اگر کرتا بھی ہے تو اس طرح کہ ایک انتہائی ذاتی عمل ایک وسیع تر سماجی تصور کی کلید بن جاتا ہے اور پرانی داستانوں کے کسی جادوئی کلمے کی مانند ایک پُر اسرار، نادیدہ اور نو دریافت منظرنامے کا باب کھولتا ہے۔ یہ رویّہ منٹو کو بعض اعتبارات سے بودلیر اور لارنس کی طرح ایک زبردست اخلاقی وژن رکھنے والے ادیب کی حیثیت دیتا ہے مگر ایک بہت بڑے فرق کے ساتھ کہ منٹو کی حقیقت پسندی جنسی افعال کی معنویت میں معاشرے سے وابستہ چند سوالات کے جواب تک تو پہنچتی ہے لیکن ان میں کسی سرّی، متصوفانہ یا مابعد طبیعی منطق کا سرا نہیں

ڈھونڈتی۔ مجموعی طور پر یہی اندازِ نظر منٹو کی اخلاقیات کو ترقی پسندوں اور ایک دینی یا متصوفانہ ذہنی ماحول کی ترجمانی کرنے والے ادیب نما معلموں کی آئیڈیلزم کے تصور سے متمائز کرتا ہے اور اسے زیادہ بسیط، بامعنی اور فطری بناتا ہے۔ اس کے آئینے میں جو عکس دکھائی دیتے ہیں وہ نہ صرف سماجی انسان کے ہیں نہ مذہبی انسان کے بلکہ ایک مربوط انسان کے خدوخال سے مزین ہیں۔ منٹو ان کے اعمال کی غایت کو سمجھنے کے لیے نہ کسی سماجی فلسفے کا محتاج ہوتا ہے نہ مذہب، تصوّف اور مابعد الطبیعات کے پُراسرار جہانوں کی سیر کا طالب ہوتا ہے۔ اس کی جسارت آمیز حقیقت پسندی کسی بیرونی سہارے کی تلاش نہیں کرتی اور اپنے مہیب الم آلود انکشافات کے ذریعہ اس عام مفروضے کی نفی بھی کرتی ہے کہ جنسی تجربے کی حدیں اتنی تندی اور اخلاص کے سبب بالآخر ایک نیم مذہبی تجربے سے جا ملتی ہیں۔ ایسا نہ ہوتا تو منٹو بھی آچاریہ رجنیش کی طرح کسی کلٹ کا علمبردار بن جاتا اور اس کی تحریریں ایک صحیفے کی صورت اختیار کر لیتیں۔ وہ انسانی شعور اور جسم کے نازک رشتوں کی گتھیاں سُلجھانے کی سعی کرتا ہے اور اس کوشش میں انسانی تجربات کی ایسی سطحوں تک جا پہنچتا ہے جو بہت سادہ اور دوٹوک نہیں ہیں۔ تاہم وہ کسی بھی سطح پر جسم کے وجود کو ایک فریب یا اپنے کرداروں کو ایک تصوّر کی شکل میں دیکھنے پر آمادہ نہیں ہوتا۔ منٹو کی کہانیوں میں اسی لیے فنّی تنظیم کے شعور سے پیدا ہونے والی رمزیت اور چستی کے باوجود سطح کا کھردرا پن اور بیان کا بے تصنع، بیساختہ فطری بہاؤ بہت واضح ہے۔ وہ اپنے بیان کو دلچسپ بنانے کے لیے کسی بھی قسم کے لسانی اور اسلوبیاتی تکلف سے کام نہیں لیتا، نہ اظہار کی مجموعی ہیئت میں نقطۂ کمال تک رسائی کا طالب ہوتا ہے، پھر بھی اس کی کہانیاں پڑھنے والے پر ایک تجربے کی صورت وارد ہوتی ہیں۔ ایسا صرف اس لیے ہے کہ منٹو کی نگاہ مانوس واقعات کی رسمیت کے زائیدہ غبار میں بھی روشنی کے ان تمام نقطوں کو پہچان لیتی ہے جن کی ترتیب سے اس کی کہانیوں کا خارجی ڈھانچہ وجود میں آتا ہے۔ لارنس کے بارے میں اس کے ایک سوانح نگار کا قول ہے کہ وہ ترشے ترشائے، صاف، منزہ فن

پاروں، نک سک سے درست نپی تلی ہوئی ہیئتوں اور خوبصورت، آراستہ، پُرشکوہ عمارتوں سے اس لیے بیزاری محسوس کرتا تھا کہ ان میں سادگی کا وہ جوہر مفقود ہوتا ہے جس کی ایک سطح کھردرا پن بھی ہے۔ موسیقی میں اسے احتیاط، سلیقے اور انتہائی محنت سے مرتب کی ہوئی سمفنیز کے مقابلے میں عوامی گیت زیادہ متوجہ کرتے تھے کہ ان کی نمود ایک فوری، خودکار تشویق کی وساطت سے ہوتی ہے۔ وہ اپنے احساسات کے حوالے سے تجربے کی جو بھی ہیئت دریافت کرتا تھا اسے جوں کا توں کاغذ پر منتقل کر دیتا تھا اور اس عمل میں شعور کی مداخلت بیجا سے ہمیشہ ڈرتا اور بچتا تھا۔ اس کی تلاش بس یہ ہوتی تھی کہ جو کچھ بھی وہ خلق کرے اس کا سرچشمہ تمام و کمال اس کے باطن میں پوشیدہ پُراسرار اور غیر عقلی توانائیاں ہوں، ہر طرح کے بیرونی جبر، ترغیب اور مصلحت سے یکسر آزاد اور مبرّا۔ لارنس کے یہاں حواس کی طہارت کو قایم رکھنے کی اس لگن نے ایک صوفیانہ استغراق کی کیفیت پیدا کر دی تھی۔ وہ کسی راہب کی مثال اپنی خلوتوں کے سناٹے میں متین اور ملول کشف کے ان لمحوں کا منتظر رہتا تھا جو اس تک جسم کی روحانیت کے رازوں کی خبر لاسکیں۔ اس رویّے کے تسلّط نے لارنس کے یہاں ایک غیرارضی، کسی قدر جذباتی اور سرّی کیفیت کو جنم دیا ہے۔ یہ کیفیت جنس کو عبادت اور جسم کو بالآخر ایک تجرید بنا دیتی ہے؛ مثلاً 'لیڈی چیٹرلیز لوَر' کے یہ اقتباسات:

> And he had to come in to her at once, to enter the peace on earth of her soft-quiescent body...

> Far down in her she felt a new stirring, a new nakedness emerging ...

And it seemed she was like the sea, nothing but dark waves rising and heaving, heaving with great swell, so that slowly her whole darkness was in motion, and she was ocean rolling its dark dumb mass. Oh, and far down inside her the deeps parted and rolled asunder, from the centre of soft plunging, and the plunger went deeper and deeper disclosed, the heavier the billows of her rolled away to some shore, uncovering her, and closer and closer plunged the palpable unknown, and further and further rolled the waves of herself away from herself, leaving her, till suddenly, in a soft shuddering convulsion, the quick of all her plasm was touched she knew herself touched, the consummation was upon her, and she was gone.

لیجیے قصہ ختم! روزمرہ زندگی کی ایک جیتی جاگتی حقیقت ارتفاع کے ایک ماورائی مرحلے کو عبور کرتی ہوئی کہاں جا پہنچی؟ سیدھے سادے لفظوں میں اسے ہم حقیقت کے اُس سفر سے تعبیر کر سکتے ہیں جس کی منزل مراد مجاز کا نقطہ ہے یعنی یہ کہ رگوں میں دوڑتا، چھلکتا، بولتا لہو

بالآخر ایک حسی کیفیت میں تبدیل ہو گیا۔ اس کے برعکس منٹو کے نگار خانے کی یہ چند تصویریں:

کلونت کور اپنے بازو پر ابھرے ہوئے لال دھبے کو دیکھنے لگی: "بڑا ظالم ہے تو ایشر سیاں!" ایشر سنگھ اپنی گھنی کالی مونچھوں میں مسکرایا "ہونے دے آج ظلم!" اور یہ کہہ کر اس نے مزید ظلم ڈھانے شروع کیے
کلونت کور کا بالائی ہونٹ دانتوں تلے کچکچایا، کان کی لوؤں کو کاٹا، ابھرے ہوئے سینے کو بھنبھوڑا، ابھرے ہوئے کولہوں پر آواز پیدا کرنے والے چانٹے مارے، گالوں کے منہ بھر بھر کے بوسے لیے، چوس چوس کر اس کا سارا سینہ تھوکوں سے لتھیڑ دیا۔ کلونت کور تیز آنچ پر چڑھی ہوئی ہانڈی کی طرح ابلنے لگی لیکن ایشر سنگھ ان تمام حیلوں کے باوجود خود میں حرارت پیدا نہ کر سکا۔ جتنے گر اور جتنے داؤ اسے یاد تھے، سب کے سب اس نے ہٹ جانے والے پہلوان کی طرح استعمال کر دیے، پر کوئی کارگر نہ ہوا۔ کلونت کور نے جس کے بدن کے سارے تار تن کر خود بخود بج رہے تھے، غیر ضروری چھیڑ چھاڑ سے تنگ آ کر کہا "ایشر سیاں، کافی پھینٹ چکا ہے، اب پتا پھینک!"

●

دیوار کا سہارا لے کر مسعود نے اپنے جسم کو تولا اور اس انداز سے آہستہ آہستہ کلثوم کی رانوں پر اپنے پیر جمائے کہ اس کا آدھا بوجھ کہیں غائب ہو گیا۔ ہولے ہولے بڑی ہوشیاری سے اس نے پیر چلانے

شروع کیے۔ کلثوم کی رانوں میں اکڑی ہوئی مچھلیاں اس کے پیروں
کے نیچے دب دب کر ادھر ادھر پھسلنے لگیں — مسعود نے ایک بار اسکول
میں تنے ہوئے رسے پر ایک بازی گر کو چلتے ہوئے دیکھا تھا۔ اس نے
سوچا کہ بازی گر کے پیروں کے نیچے تنا ہوا رسا اسی طرح پھسلتا ہوگا۔

●

ساری رات رندھیر کو اس کے بدن سے عجیب و غریب قسم کی بُو آتی رہی
تھی۔ اس بُو کو جو بیک وقت خوشبو اور بدبو تھی، وہ تمام رات پیتا رہا۔
اس کی بغلوں سے، اس کی چھاتیوں سے، اس کے بالوں سے، اس
کے پیٹ سے۔ ہر جگہ سے یہ بُو جو بدبو بھی تھی اور خوشبو بھی، رندھیر
کے ہر سانس میں موجود تھی۔ تمام رات وہ سوچتا رہا کہ یہ گھاٹن لڑکی
بالکل قریب ہونے پر بھی ہرگز ہرگز اتنی زیادہ قریب نہ ہوتی، اگر اس
کے ننگے بدن سے یہ بُو نہ اُڑتی — یہ بُو جو اس کے دل و دماغ کی ہر
سلوٹ میں رینگ گئی تھی، اس کے تمام پرانے اور نئے خیالوں میں
رچ گئی تھی۔

اس بُو نے اس لڑکی کو اور رندھیر کو ایک رات کے لیے آپس میں حل
کر دیا تھا۔ دونوں ایک دوسرے کے اندر داخل ہو گئے تھے، عمیق ترین
گہرائیوں میں اتر گئے تھے جہاں پہنچ کر وہ ایک خالص انسانی لذت
میں تبدیل ہو گئے تھے، ایسی لذت جو لمحاتی ہونے کے باوجود دائمی تھی،
جو مائلِ پرواز ہونے کے باوجود ساکن اور جامد تھی — وہ دونوں ایک

ایسا پنچھی بن گئے تھے جو آسمان کی نیلاہٹوں میں اُڑتا اُڑتا غیر متحرک دکھائی دیتا ہے۔

●

ان میں پہلی دو تصویریں حقیقت کی طبعی سطح سے ایک پل کے لیے اوپر نہیں اٹھتیں اور ان کے کردار اپنے گوشت پوست کے ساتھ پڑھنے والے کو متحرک دکھائی دیتے ہیں۔ تیسری تصویر حقیقت کے مشہود تجربے کو ایک غیر مرئی تاثر کی سطح تک لے جاتی ہے اور واقعے کو کیفیت میں منتقل کرتی ہے، اس کے باوجود تجربے کی ارضی بنیادیں منہدم نہیں ہوتیں اور اس کے کردار کسی بعید از قیاس، ان دیکھی اور پُر اسرار فضا میں تحلیل نہیں ہوتے چنانچہ ان کی موجودگی اور بشریت کے حدود کا تاثر قائم رہتا ہے۔ انسانیت کے شعور کی ایک سطح یہ بھی ہے کہ انسانی وجود کا اثبات اس کی کلیت کے حوالے سے کیا جائے اور اچھے بُرے اعمال کی بحث سے الگ ہو کر انسان کو سمجھنے کی جستجو کی جائے۔ بودلیئر نے رومانویوں کے تکمیل ذات کے نظریے کو اس تصور کی بنیاد پر مسترد کیا تھا کہ انسان پیشاب کی تھیلی کے نیچے نو مہینے گزارتا ہے چنانچہ اس کا پاک اور منزّہ ہونا خارج از امکان ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ وہ یہ بھی سمجھتا تھا کہ خیر کی نمود گناہ کے احساس کے بغیر ممکن ہی نہیں ہو سکتی۔ ایک عرصے تک اس نوع کے تصورات کو لوگ شیطانی قوتوں کے اظہار سے تعبیر کرتے رہے، لیکن اب جبکہ اس معاملے میں عام نقطۂ نظر خاصا تبدیل ہو چکا ہے بودلیئر کے مطالعے کی ایک نئی نہج بھی دریافت کی جا چکی ہے اور نہ صرف یہ کہ اس کے یہاں ایک باضابطہ نظام اخلاق کی موجودگی کا ذکر بڑے خشوع و خضوع کے ساتھ کیا جاتا ہے بلکہ اس نظام کے ڈانڈے بودلیئر کی کیتھولیسزم سے بھی ملا دیے گئے ہیں۔ منٹو کی اخلاقیات، جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، اس قسم کے کسی بھی تناظر کی گنجائش نہیں رکھتی۔ اس کے یہاں الفاظ کی جو کفایت، اسلوب میں جو چستی اور کہانیوں کے مجموعی آہنگ میں جو غیر جذباتیت نمایاں ہے،

وہ انسان کی طرف اس کے مخصوص رویّے کی زائیدہ ہے۔ یہ رویّہ بودلیئر یا لارنس یا متقدمین کے رویّوں سے مختلف ہی نہیں، ان سب سے زیادہ حقیقت پسندانہ بھی ہے۔ شاید اسی لیے ہم منٹو کی فکر کو اپنے زمانے کی فکر سے نسبتاً زیادہ ہم آہنگ پاتے ہیں۔ اور اسے بودلیئر یا لارنس کی طرح ایک اخلاقی وژن رکھنے والے ادیب کی حیثیت دینے کے باوجود اسے ہم ان باکمالوں سے اس درجہ الگ بھی دیکھتے ہیں۔ یوں منٹو نے کبھی کبھی اس ضمن میں ایسی فلسفہ طرازی بھی کی ہے جو اس کے معروضی اور حقیقت پسندانہ اخلاقی تصور کو ایک نئے فکری تناظر میں دیکھنے کا تقاضہ کرتی ہے۔ مثلاً اس کے یہ الفاظ ''دو روحوں کا سمٹ کر ایک ہو جانا، اور ایک ہو کر والہانہ وسعت اختیار کر جانا۔ دو روحیں سمٹ کر اس ننھے سے نکتے پر پہنچتی ہیں جو پھیل کر کائنات بنتا ہے''، اس کے عام رویّے سے میل نہیں کھاتے اور منٹو کو تجربے کی واقعیت کے بجائے اس کے امکان کا عکاس ٹھہراتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اس نوع کے بیانات کی حقیقت صرف اس قدر ہے کہ منٹو ملامتوں کی بارش میں چند مفروضات کو ڈھال بنانے کے جتن بھی کرتا تھا۔ اسی لیے اس کے ان مضامین میں جو اپنے موقف کی وضاحت کے لیے لکھے گئے، بعض مقامات پر اعتذار کا انداز بھی بہت واضح ہے۔

اکا دکا مستثنیات سے قطع نظر، منٹو کے یہاں جنسی واردات کے بیان یا فحاشی کے تصور کی بابت ایک غیر مبہم اور غیر جذباتی صاف گوئی ملتی ہے۔ جس طرح وہ عام زندگی میں بھی بظاہر غیر شریفانہ زندگی گزارنے والوں سے بے جھجک ملتا تھا، اسی طرح اپنی کہانیوں میں لچّوں، لفنگوں، بھڑووں، طوائفوں، قاتلوں، شرابیوں، غرضیکہ اخلاقی جرائم کا ارتکاب کرنے والوں کے بیان میں بھی وہ صاف گو نظر آتا ہے۔ اس کا لب و لہجہ کسی بھی قسم کے اخلاقی اور فلسفیانہ پوز سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا۔ یہ صاف گوئی منٹو کے یہاں اس کے اخلاقی تعہد ہی کے نتیجے میں پیدا ہوئی ہے۔ بصورت دیگر جنسی جذبات یا جنسی واردات کی عکاسی میں اس کی صاف گوئی موراویا کی طرح ایک دلچسپ ابتذال کی شکل بھی اختیار کر سکتی تھی۔ موراویا اور منٹو دونوں جنسی

احساسات کی ترجمانی میں غیر معمولی مہارت رکھتے ہیں۔ دونوں ان احساسات کی نفسیاتی جہتوں کے شناسا ہیں۔ تاہم منٹو کا معاملہ اس لحاظ سے مختلف ہے کہ اس کا مقصود جنسی کوائف اور واردات کی کوری تصویر کشی نہیں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وہ اوپر سے کسی اخلاقی فیصلے کا نفاذ نہیں کرتا، پھر بھی اس کے کرداروں کا عمل بالآخر اپنے سماجی سیاق کی جانب ہمیں متوجہ کرتا ہے۔ اس کی کہانیوں کے خارجی ڈھانچے سے ایک اخلاقی لہر خود بخود نمودار ہوتی ہے اور ان کے اختتام پر قاری لذیذ واردات کی تصویروں کے بجائے خود کو کہانی کے مجموعی تاثر یا اس مرکزی نقطے سے دوچار پاتا ہے جس کی حیثیت منٹو کے بنیادی وژن کا قفل کھولنے والی کلید کی ہے۔ ظاہر ہے کہ ادب کا مقصد جنسی واردات کا بے کم و کاست بیان ہے بھی نہیں۔ یہ خدمت سماجیات کے ماہرین بہتر طور پر انجام دے سکتے ہیں۔ منٹو اپنے تجربات کو ایک شعور کی سطح پر دریافت کرتا ہے، پھر انہیں ٹھوس اور ذی روح استعاروں کی مدد سے ازسرنو خلق کرتا ہے

> اس کے خارش زدہ کتے نے بھونک بھونک کر مادھو کو کمرے سے باہر نکال دیا۔ سیڑھیاں اتار کر جب کتا اپنی ٹنڈ منڈ دُم ہلاتا سوگندھی کے پاس واپس آیا اور اس کے قدموں کے پاس بیٹھ کر کان پھڑپھڑانے لگا تو سوگندھی چونکی — اس نے اپنے چاروں طرف ایک ہولناک سناٹا دیکھا — ایسا سناٹا جو اس نے پہلے کبھی نہ دیکھا تھا۔ اسے ایسا لگا کہ ہر شے خالی ہے۔ جیسے مسافروں سے لدی ہوئی ریل گاڑی سب اسٹیشنوں پر مسافر اتار کر اب لوہے کے شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہے — یہ خلا جو اچانک سوگندھی کے اندر پیدا ہو گیا تھا اسے بہت تکلیف دے رہا تھا۔ اس نے کافی دیر تک اس خلا کو بھرنے کی کوشش کی مگر بے سود۔ وہ ایک ہی وقت میں بے شمار خیالات اپنے دماغ میں ٹھونستی تھی

مگر بالکل چھلنی کا سا حساب تھا، ادھر دماغ کو پُر کرتی تھی، اُدھر وہ خالی ہو جاتا۔
بہت دیر تک وہ بید کی کرسی پر بیٹھی رہی۔ سوچ بچار کے بعد بھی جب اس کو اپنا دل پرچانے کا کوئی طریقہ نہ ملا تو اس نے اپنے خارش زدہ کتے کو گود میں اٹھایا اور ساگوان کے چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں لٹا کر سو گئی۔

●

ترلوچن واپس آ گیا۔ اس نے آنکھوں ہی آنکھوں میں موذیل کو بتایا کہ پالی کور جا چکی ہے۔ موذیل نے اطمینان کا سانس لیا۔ لیکن ایسا کرنے سے بہت سا خون اس کے منہ سے بہہ نکلا: ''اوہ ڈیم اٹ...''
یہ کہہ کر اس نے اپنی مہین مہین بالوں سے اٹی ہوئی کلائی سے اپنا منہ پونچھا اور ترلوچن سے مخاطب ہوئی: ''آل رائٹ ڈارلنگ ... بائی بائی۔''
ترلوچن نے کچھ کہنا چاہا مگر لفظ اس کے حلق میں اٹک گئے۔
موذیل نے اپنے بدن پر سے ترلوچن کی پگڑی ہٹائی: ''لے جاؤ اس کو ... اپنے اس مذہب کو۔'' اور اس کا بازو اس کی مضبوط چھاتیوں پر بے حس ہو کر گر پڑا۔

'کھول دو' کے اختتامیہ جملوں کی طرح ان اقتباسات میں بھی کہانی کے رگ و پے میں

دوڑتا ہوا لہو ایک نقطے پر کھنچ آیا ہے؛ واقعہ تاثر بن گیا ہے اور کرداروں کے سوچنے کا عمل ان کے افعال کا حصہ۔ اس سطح پر منٹو کا تخلیقی رویہ ہمیں اس کے تمام معاصرین کے مقابلے میں بہت جاندار دکھائی دیتا ہے اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ منٹو اپنے تخلیقی منصب کا جیسا زبردست شعور رکھتا تھا اس کی مثال ہمیں اس کے معاصرین سے قطع نظر مغرب کے اُن جلیل القدر قصہ گویوں کے یہاں بھی کم کم ہی ملے گی جو ''فحش نگاروں'' کی قبیل سے تعلق رکھتے ہیں۔

ادب میں فحاشی کے عنصر پر تبصرہ کرتے ہوئے ایک نقاد نے کہا تھا کہ کسی فحش ادب پارے کی ایک پہچان یہ بھی ہوتی ہے کہ اس کے فحش حصوں کو عام قاری بار بار پڑھتا ہے تاکہ لذّت کوشی کا احساس قائم رہے۔ اس لذّت کا سامان واقعے کے علاوہ بیان کا ڈھانچہ تیار کرنے والے الفاظ اور استعارے فراہم کرتے ہیں۔ پست درجے کی کتابیں از اوّل تا آخر اس فضا کو قاری کے سامنے سے اوجھل نہیں ہونے دیتیں۔ امریکیوں کی اصطلاح میں اسے ہم Hardcore Pornography کہہ سکتے ہیں۔ یہ فحاشی اچھے لکھنے والوں کے یہاں ایک تخئیلی جہت اختیار کرلیتی ہے۔ مثال کے طور پر جان بارتھ کے ناول The Sot-weed Factor (۱۹۶۰ء) میں یا ہنری ملر کی بعض کتابوں میں جس پر پاؤنڈ نے ہیمنگوے کے نام اپنے ایک خط میں یہ بلیغ تبصرہ کیا تھا (۱۹۳۴ء) کہ میں نے ابھی ابھی ایک دلچسپ فحش کتاب ختم کی ہے جس کا مصنف ہنری ملر نامی ایک شخص ہے۔ اس موقع پر ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ کچھ نہ کہنے کے طریقے ادب میں کبھی بھی دلچسپ نہیں ہوتے۔ خالی خولی لفاظی یا لسانی داؤں پیچ اسلوب کے ماہرین کے لیے قابل توجہ ہوسکتی ہے مگر ادب پڑھنے والے کے مطالبات کا سلسلہ اس سے آگے بھی جاتا ہے۔ اس کا مسئلہ وہ انوکھی اکائی ہوتی ہے جو لفظ اور خیال کے باہم انضمام کے نتیجے میں سامنے آتی ہے اور ہر چند کہ اس کا مقصد قاری تک صرف کوئی خبر لے جانا نہیں ہوتا مگر وہ اس عنصر سے خالی بھی نہیں ہوتی۔ فحاشی کی سطح پر اس رویئے کی شاید سب سے بہتر مثال جیمس جوائس کی 'یولیسس' میں مولی بلوم کی خود کلامی ہے۔ اس کا ایک اقتباس بھی دیکھتے چلیں:

> ... I saw he understood or felt what a woman is and I knew I could get round him and I gave him all the pleasure I could leading him on till he asked me to say yes ... and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will yes.

یہاں واردات کا سارا لطف زبان کے فن کارانہ استعمال سے پیدا ہوا ہے اور بیان کے مدھم مدھم نیم روشن اسلوب نے عمل کے تشدد پر ایک دھندلی پھیلا دی ہے۔ منٹو بعض اوقات زبان کا استعمال اس طرح کرتا ہے کہ لفظ دہکتے ہوئے انگارے بن جاتے ہیں۔ اس طرح اس کے اظہار کی نوعیت بھی بظاہر سادہ ہونے کے باوجود ایک دشوار طلب فنی آہنگ رکھتی ہے مگر منٹو کی میناکاری جوائس سے بہت مختلف ہے، چنانچہ اس کا ردِ عمل بھی نسبتاً شدید تر ہوا۔ یوں جوائس کی کتاب کو بھی ادب کی حیثیت سے قبول کرنے پر لوگ خاصی بحث و تکرار کے بعد آمادہ ہوئے تھے اور گندی کتابوں کا کاروبار کرنے والے اسے اولاً اپنے کام کا لکھنے والا سمجھ بیٹھے تھے، لیکن حجابات کی گرد چھٹنے کے بعد اسے اپنے ہی ذہنی ماحول میں ادب کے باغیانہ اور تجزیہ

پسند میلانات کا سب سے بڑا ترجمان کہا گیا اور اس کی کتاب آواں گارد رویّے کے اوّلین نقوش میں شمار کی جانے لگی۔ منٹو کے سلسلے میں بھی غلط فکریوں کا شور اب دھیما پڑ چکا ہے لیکن اسے اس کے حقیقی تناظر میں دیکھنے کی روایت ہمارے یہاں اب تک عام نہیں ہو سکی ہے۔ اس کا سبب یہی ہے کہ ادب اور فحاشی کے روابط اور امتیازات پر سنجیدگی سے غور کرنے کی کوششیں ہمارے ادبی ماحول میں بھی صرف مستثنیات کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ اُردو بلکہ پورے مشرق کی ادبی روایت میں جنس کے عنصر کو کم و بیش ایک مرکزی موضوع کے طور پر برتا گیا ہے۔ عسکری نے اس سے یہ نتیجہ نکالا تھا کہ مشرق کی فکر حقیقت کے ایک انتہائی بسیط اور بے کراں تصوّر سے وابستگی کے سبب حقیقت کو اعلیٰ اور اسفل کے خانوں میں اس طرح تقسیم نہیں کرتی کہ دونوں ایک دوسرے کی ضد دکھائی دیں۔ اس کے برعکس وہ زندگی کے ہر مظہر کو، اس کی سرشت خیر سے عبارت ہو یا شر سے، انسانی تجربات کی ایک ہی زنجیر کا جزو سمجھتی ہے اور اس ضمن میں کسی بھی تعصب یا تحفظ کو روا نہیں رکھتی۔ مشرق کے کلاسیکی ادب میں اس تاثر کی تصدیق کا سامان بہت وافر ہے۔ مگر امر واقعہ کے طور پر کہنا غلط نہ ہوگا کہ خواہ فکری سطح پر ہم نے اس حقیقت کو بہت کھلے دل سے قبول کر لیا ہو، ہمارا معاشرہ اس باب میں خاصا سخت گیر رہا ہے اور ایک مستقل ثنویت اس کے مزاج کا حصہ رہی ہے۔ عام لوگ جنہیں دعاوں کی بیاض میں قوتِ باہ اور امساک کے نسخوں کی موجودگی پر کبھی اعتراض نہ ہوا، وہی جنسی واردات کے اظہار میں ایک طرح کی دوشیزگی کو شرافتِ نفس کا شناس نامہ سمجھتے رہے۔ متقدمین کو تو خیر جانے دیجیے کہ ان کی نثر اور نظم میں حجابات کا وجود نہ ہونے کے برابر ہے اور شعر و افسانے کے پردے میں وہ اچھی طرح کھل کھیلے ہیں۔ منٹو کے عہد تک ہمارا معاشرتی ماحول اس معاملے میں خاصے دوغلے پن کا شکار رہا ہے۔ لذت کیشی نے اس معاشرے میں ایک مذہبی قدر کا رتبہ پایا ہے اور ایک تہذیبی امتیاز کی حیثیت بھی اسے حاصل رہی ہے مگر جنسی عمل کے سلسلے میں گناہ پوشی یا جرم کی پردہ داری کا رویّہ بھی ہمارے یہاں خاصہ عام رہا ہے۔ اس رویّے کی سماجی

افادیت مسلّم پھر بھی ادب میں یا تہذیبی فکر میں اس کی بیجا مداخلتوں نے نہ صرف یہ کہ ہمارے معاشرے کے ادبی تصورات کو ضرب لگائی ہے، سچائی کی تلاش کے بعض راستے بھی ہم پر بند کردیے ہیں۔ ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ ہر سنجیدہ اور بامعنی فنی تخلیق بنیادی طور پر اخلاقی ہوتی ہے، شاید اخلاق سے زیادہ بااخلاق، لیکن فن کار کا اخلاقی ادراک چونکہ رسمی اخلاقیات کو صدمہ پہنچاتا ہے اس لیے لوگ اسے قبول کرنے سے ڈرتے ہیں۔

اور منٹو کا تو مستقل مشغلہ ہی یہ تھا۔ اس کی کہانیوں کے بعض اقتباسات یا چند ''غیر محتاط'' لفظوں کے استعمال کی بنیاد پر انھیں فحش کہنے والوں کو ادب کی جمالیات کا یہ بیّن اصول فراموش نہ کرنا چاہیے کہ منٹو کی بیشتر کہانیاں ایک مکمل واردات کی صورت اپنے اظہار کی ہیئت کا تعین کرتی ہیں، پھر جہاں تک غیر محتاط اور غیر ثقہ لفظوں کے استعمال کا تعلق ہے اس ضمن میں 'فینی ہل' کے مصنف کا یہ قول بھی ایک سچائی کا اظہار ہے کہ *میں شرط باندھ کر فحش ترین کتاب اس طرح لکھ سکتا ہوں جس میں ایک بھی فحش لفظ استعمال نہ کیا گیا ہو۔* اس سے قطع نظر کسی لفظ کے فحش یا غیر فحش ہونے کی بنیادیں کیا ہیں؟ معاشرتی حجابات یا اس لفظ سے پیدا ہونے والی کیفیت اور فن پارے کے مجموعی تاثر کی تشکیل میں اس کیفیت کا عمل؟ ظاہر ہے کہ اس سلسلے میں کوئی بھی ادیب ان معیاروں کو اپنا رہ نما نہیں بنا سکتا جن کی اساس صرف مروّجہ محاورے پر قایم ہو۔ چاسر اور شیکسپیئر سے لے کر لارنس، ہنری ملر اور بیکیٹ تک سبھی گندے لفظوں کا استعمال کرتے آئے ہیں اور شیکسپیئر نے تو یہ تک کہا تھا کہ:

To gain the language
'Tis needful that the most immodest word
Be looked upon and learnt.

— Henry IV (Part II)

اب اگر اس باب میں انھوں نے معاشرے کے جبر کو قبول کرلیا ہوتا تو نتائج کس درجہ عبرتناک ہوتے۔ اس کا اندازہ ہم صرف اس واقعے سے لگا سکتے ہیں کہ امریکی پیوریٹزم کے زیرِ اثر انیسویں صدی کے نصف تک وہاں یہ حال رہا کہ خواتین کی موجودگی میں زبان پر Legs کا لفظ لانا بھی معیوب سمجھا جاتا تھا۔ ایک سیاح کی ڈائری میں تو یہ لطیفہ بھی ملتا ہے کہ اس زمانے میں کسی دعوت کے موقعے پر ایک خاتون نے مُرغ کی ٹانگ طلب کی تو اپنا مافی الضمیر مُرغ کے First & Second Joints کہہ کر ادا کیا۔ خیر یہ تو عام لوگوں کا حال تھا، لغات ترتیب دینے والے بھی اپنی کتاب میں فحش الفاظ کی شمولیت سے ڈرتے تھے۔ اس احتساب زدگی کے نتیجے میں ادب جنسی واردات کے بیان سے تو کسی نہ کسی حد تک محفوظ ہوگیا مگر اس کی جگہ تشدد آمیز قصوں کی مقبولیت نے لے لی۔ پھوڑے کو اگر مصنوعی طور پر دبانے کی کوشش کی جائے تو زہر سارے جسم میں پھیل سکتا ہے۔ چنانچہ موجودہ امریکی معاشرے کی صورت حال سامنے ہے۔ یہاں میں جنس اور تشدد کے باہمی رشتوں کے مسئلے میں نہیں اُلجھنا چاہتا کہ یہ کام ماہرین نفسیات کا ہے، لیکن ادب کے ایک عام قاری کی حیثیت سے ہم یہ جانتے ہیں کہ ادیب کا کام نہ تو جبلتوں کی پسپائی ہے، نہ کسی ایسے جذبے کے اظہار پر روک لگانا جو اس کے تجربے میں شامل ہو اور جس کی بنیاد پر وہ کسی فن پارے کی تخلیق کا دباؤ محسوس کررہا ہو۔

پھر منٹو نے ہر کہانی میں نہ تو آپ بیتی بیان کی ہے، نہ ہی اس نے اپنی تخلیقی زندگی کا مقصد جنس یا فحاشی کے کسی تصور کی اشاعت کو قرار دیا تھا۔ وہ تو اس خوش گمانی میں بھی مبتلا نظر نہیں آتا جو اس قبیل کے بعض لکھنے والوں کے یہاں خود بخود پیدا ہوجاتی ہے، یعنی کہ اسے یہ خبط بھی نہیں رہا کہ وہ ہنری ملر کی طرح سماجی جبر سے نجات یا حواس کی آزادی کا کوئی دستور العمل ترتیب دے رہا ہے۔ اسے یہ احساس ضرور تھا کہ وہ جھوٹ بولنے کے ہنر سے ناواقف ہے

لیکن وہ اس جھوٹ کا کبھی بھی منکر نہ ہوا جو فنی حقیقت نگاری کے خمیر کا لازمی حصہ ہوتا ہے۔ 'گنجے فرشتے' کے اختتامیے میں اس نے لکھا تھا کہ میرے اصلاح خانے میں کوئی شانہ نہیں، کوئی شیمپو نہیں، کوئی گھونگھر پیدا کرنے والی مشین نہیں۔ میں بناؤ سنگھار کرنا نہیں جانتا... اس کتاب میں جو فرشتہ بھی آیا ہے اس کا مونڈن ہوا ہے اور یہ رسم میں نے بڑے سلیقے سے ادا کی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ منٹو نے اس رسم ادائیگی میں آپ اپنی ذات کو بھی نظر انداز نہیں کیا ہے اور بارہ گنجے فرشتوں کے ساتھ اس میں ایک اور گنجا فرشتہ خود منٹو ہے۔ وہ نہ دوسروں سے جھوٹ بول سکتا تھا، نہ اپنے آپ سے، چنانچہ اپنی کہانیوں میں بھی اس نے جھوٹ کو صرف اس حد تک روا رکھا ہے جس کا بار یہ کہانیاں اُٹھا سکیں۔

المیہ یہ ہے کہ انسان سب سے زیادہ جھوٹ کا عادی جنسی معاملات کے بیان میں ہوتا ہے۔ ہنری ملر کے ایک نقاد نے کہا تھا ہنری ملر پر قانونی احتساب اس لیے عاید ہوا کہ اس کا احتساب کرنے والے اس کی باتوں میں یقین بھی رکھتے تھے اور یہ جانتے تھے کہ وہ سچ بول رہا ہے۔ منٹو کے ساتھ بھی معاملے کی نوعیت کم و بیش یہی رہی ہے۔ اس کے سخت ترین نقاد نے بھی اب تک یہ کہنے کی جسارت نہیں کی ہے کہ منٹو کا تخیل انسانی تجربات کی جن دنیاؤں کا سفری ہے، وہ محض واہمہ یا ایک بگڑے ہوئے ذہن کی پیداوار ہیں۔ منٹو احساس کے نازک ترین ارتعاشات کو چند لفظوں میں قید کرنے کی حیرت انگیز قوت رکھتا تھا، چنانچہ ہر سچائی اس کے اظہار کی گرفت میں آنے کے بعد اپنے تاثر کی تمام جہتوں کا تحفظ کرتی ہے۔ اس کی کہانی اپنے بیان کی تفصیلات کے بجائے اپنے مجموعی تاثر بلکہ اس تاثر کے نقطۂ ارتکاز کی وساطت سے قاری کے حواس پر وارد ہوتی ہے، چنانچہ منٹو کو ہم اس قسم کا دلچسپ لکھنے والا نہیں کہہ سکتے جس کی مثال ہنری ملر ہے۔ ہنری ملر کے بیان میں ادبیت کا عنصر اس حد تک غالب ہے کہ کبھی کبھی ذہن اس کے تجربے کے بجائے تجربے کی میکانکی ترتیب اور اس کی لسانی ہیئت کے خم و پیچ میں الجھ جاتا ہے، ہر چند کہ ملر بزعم خود ہمیشہ اس فریب میں مبتلا رہا کہ روایتی معنوں

میں وہ ادیب نہیں ہے اور اس کا اصل کارنامہ ادب اور زندگی سے وابستہ دوسری مروّجہ قدروں کے خلاف ایک فکری اور جذباتی بغاوت ہے۔ اس نے اپنی کتابوں کو خدا، مقدر، زماں، عشق، حُسن اور فن، ان سب کے لیے ایک تہمت، ایک رسوائی، ایک گندی گالی اور حقارت کی ایک ٹھوکر سے تعبیر کیا تھا۔ اس طرزِ فکر کے شاخسانے انجام کار ہٹلر کی اخلاقیات ہی سے جا ملتے ہیں۔ منٹو نے اپنی کہانیوں میں بیان کا جو پیرایہ اختیار کیا ہے اسے بھی ہم ایک نوع کے اخلاقی انتخاب کا نتیجہ کہہ سکتے ہیں، خاص طور پر اس لیے بھی کہ منٹو کا کھلا ڈلا اسلوب اس کی خطرناک حد تک بے حجاب اور بے ریا شخصیت ہی کا عکس ہے۔ منٹو نے جن خطوط پر اپنی شخصیت کی پرداخت کی تھی کم و بیش انہی کے مطابق اپنے تخلیقی اظہار کی ہیئتوں کا تعین بھی کیا۔ اس عمل میں منٹو کی اپنی ذات کے ساتھ ساتھ اس کے عہد کا بدلتا ہوا ذہنی ماحول بھی برابر کا شریک ہے۔ منٹو نے صرف اپنے ملک، اپنی قوم، اپنے دینی عقائد اور اپنے مخصوص سماجی ایقانات یا فرقہ وارانہ تحفظات کو اپنے تخلیقی شعور کا پس منظر نہیں بنایا۔ وہ زماں کے ایک تغیر پذیر اور متحرک اور موجود دائرے کی روشنی میں اپنے شعور کی تربیت کا سامان اکٹھا کرتا ہے۔ اس لیے منٹو کو صرف اس کی اپنی ادبی یا قومی یا تہذیبی روایت کی میزان پر جانچنے کے نتائج کا غلط اور ناقص ٹھہرنا فطری تھا۔

۶

پاکستان کے مروجہ اخلاقی معیار قرآن پاک کی تعلیم کے حوالے سے بہت صحیح طور پر معلوم ہوسکتے ہیں۔ کہا جاسکتا ہے کہ غیر شائستگی، شہوانیت، نفس پرستی اور سوقیانہ پن زندگی میں موجود ہے۔ اگر ادبی مذاق کے اس معیار کو تسلیم کرلیا جائے جسے صفائی کے گواہوں نے بیان کیا ہے تو زندگی کے پہلوؤں کا حقیقت نگارانہ اظہار اچھا ادب ہوسکتا

ہے، لیکن پھر بھی یہ ہمارے معاشرے کے اخلاقی معیار کی خلاف ورزی کرے گا۔

●

کہانی بعنوان 'ٹھنڈا گوشت' کو غور سے پڑھنے کے بعد مجھے اطمینان ہوگیا ہے کہ اس میں قارئین کا اخلاقی معیار بگاڑنے کا میلان موجود ہے اور یہ ہمارے ملک کے مروجہ اخلاقی معیاروں کی خلاف ورزی کرتی ہے۔ اس لیے میں ملزم سعادت حسن منٹو کو ایک فحش تحریر پیش کرنے کا ذمہ دار ٹھیراتا ہوں اور اسے زیر دفعہ ۲۹۲، پ، س تین ماہ قید بامشقت اور تین سو روپے جرمانے کی سزا دیتا ہوں۔ عدم ادائگی جرمانہ کی صورت میں اس کو مزید اکیس یوم کی سزا بھگتنی پڑے گی۔

اے۔ایم۔سعید

مجسٹریٹ درجہ اول

لاہور

یہ اقتباس 'ٹھنڈا گوشت' پر مقدمے کے فیصلے سے ماخوذ ہے اور اس پر ۱۶؍جنوری، ۱۹۵۰ء کی تاریخ ثبت ہے۔ یہ تاریخ ۱۶؍جنوری، ۱۹۸۰ء بھی ہوسکتی تھی (اور سزا میں سو کوڑوں کا اضافہ بھی ہوسکتا تھا)—— ادب میں فحاشی کے تصور کی طرف محض عام تہذیبی اور فکری سطح پر رویّوں کی تبدیلی کافی نہیں تاوقتیکہ قانون کی دفعات پر بھی زندگی کے اسالیب اور اقدار میں زمانے کے ساتھ ساتھ رونما ہونے والی تبدیلیوں نے براہ راست اثر نہ ڈالا ہو۔ یہ بات انہونی نہیں ہے مگر صرف اُن معاشروں کے لیے جن کی اجتماعی بصیرت تبدیلیوں کے عمل سے گزرنے

کی صلاحیت رکھتی ہے اور انسانی تجربات کی کسی معینہ ہیئت کو ہر زمانے کے لیے یکساں اور تغیرات سے ماورا نہیں سمجھتی۔ چنانچہ دنیا کے بیشتر ممالک جن کا معاشرتی نظام ارتقا پذیر رہا ہے، فطرت کے اس عام اصول کو تسلیم کرتے آئے ہیں کہ زندگی کی خارجی سمت و رفتار کا اثر معاشرے کی داخلی تنظیم پر بھی پڑتا ہے اور ہر زمانہ اپنے اقدار و افکار کا ڈھانچہ اپنی نفسیاتی صورت حال، اس صورت حال کے زائیدہ جبر اور اس جبر کے سائے میں نمو پذیر ہونے والی اخلاقی سرشت کے مطابق تیار کرتا ہے۔ لیکن کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ زمانہ آگے بڑھ جاتا ہے مگر قومی اور ملکی قوانین کی سطح میں ارتعاش کے آثار یکسر مفقود ہوتے ہیں۔ منٹو کو اپنی تخلیقات کے سلسلے میں پاکستان کے موجودہ قوانین اور اخلاقی ضابطوں کی روشنی میں کن مقدرات کی آزمایش سے گزرنا پڑتا، یہ سوچ کر آج ہم کانپ جاتے ہیں۔

ایک زمانے میں والٹ وہٹمن کو اپنے عہد کے فحش ترین درندے کا لقب دیا گیا تھا۔ عرصہ ہوا منٹو کا ذکر کرتے ہوئے ایک ترقی پسند نقاد نے کہا تھا کہ 'منٹو جیسے غلاظت نگار گورکی کے روس میں بھی پیدا ہوئے تھے۔ لیکن آج، دوستوئیفسکی کی حیثیت روسی ادب کے شاید سب سے بڑے سرمایۂ افتخار کی ہے اور خود ترقی پسند تنقید نے منٹو سے ہار مان لی ہے۔ کچھ عرصہ پہلے تک امریکہ کے بعض کتب خانوں میں جوائس کی کتاب A Portrait of the Artist as a Young Man اس کمرے میں مقفل کر کے رکھی جاتی تھی جہاں خطرناک قسم کا مواد ڈھیر کر دیا جاتا تھا کہ عام لوگوں تک اس کے جراثیم نہ پہنچ سکیں۔ کہیں کہیں اس رسم کا چلن بھی تھا کہ مشہور مصوروں کی بنائی ہوئی برہنہ عورتوں کی تصاویر میں عریانی کا تاثر پیدا کرنے والے مقامات کاغذ کی کترنوں یا کتب خانے کی مہروں سے چھپا دیے جاتے تھے (جاپانی کہ ایک مقصد پرست قوم ہیں، یہ رسم اب تک نبھائے جا رہے ہیں، اس احساس سے یکسر بے نیاز کہ عریانی کو چھپانے کا یہ طریقہ اسے اور زیادہ نمایاں کر دیتا ہے)۔ اشتراکی ممالک میں بورژوا ممالک کے مصنفین کی ایسی کتابیں جن سے اشتراکی تصورات یا مقاصد پر ضرب پڑتی ہے، اکثر فحش قرار

دی جاتی ہیں۔

نفسیات کے ایک عالم کا قول ہے کہ سنجیدہ مقصد رکھنے والی مگر عام اخلاقیات کی ڈگر سے ہٹی ہوئی کتابوں کو فحش کہنے والے اکثر ادھیڑ عمر کے بدکار اشخاص ہوتے ہیں جن کے نزدیک فحش تحریریں جنسی جذبے کو مشتعل کرنے کے سامان سے مماثل ہوتی ہیں۔ اس نظریے کی صحت اور عدم صحت پر بحث نفسیات جنسی کے ماہرین کا میدان ہے، تاہم سنجیدہ فکشن کے بارے میں یہ خیال غلط نہیں کہ اپنے اخلاقی مطالبات کی تکمیل کے لیے اس نوع کی تخلیقات میں نفی کا ایک عنصر لازمے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس نفی کی ضرب میں مروجہ روایات، مسلمات، اقدار، عقاید، تعصبات اور ایقانات، ان سب پر پڑتی ہیں۔

منٹو نے کہا تھا:

> *ادب درجۂ حرارت ہے اپنے ملک کا، اپنی قوم کا... ادب اپنے ملک، اپنی قوم کی علالت کی خبر دیتا رہتا ہے... پرانی الماری کے کسی خانے میں ہاتھ بڑھا کر کوئی گرد آلود کتاب اٹھایئے، بیتے ہوئے زمانے کی نبض آپ کی انگلیوں کے نیچے دھڑکنے لگے گی۔*

اسی مضمون (کسوٹی) میں اس نے یہ بھی کہا تھا کہ:

> *یہ زمانہ نئے دوروں اور نئی ٹیسوں کا زمانہ ہے۔ ایک نیا دور پرانے دور کا پیٹ چیر کر پیدا کیا جا رہا ہے۔ پرانا دور موت کے صدمے سے دوچار ہے۔ نیا دور زندگی کی خوشی سے چلا رہا ہے۔ دونوں کے گلے رندھے پڑے ہیں۔ دونوں کی آنکھیں نمناک ہیں... اس نمی میں اپنے قلم ڈبو کر لکھنے والے لکھ رہے ہیں۔*

ادب کے تعمیری تصور پر جان دینے والا (اصطلاحاً) نقاد پلٹ کر یہ پوچھ سکتا ہے کہ ادب آخر علالت ہی کی خبر کیوں دیتا ہے؟ صحت کی کیوں نہیں؟ آخر ادب کے دستر خوان پر صحت افزا نعمتوں کی بھی کمی نہیں ہے اور اپنی افادیت کے اعتبار سے یہ نعمتیں دواؤں کی مثال ہیں۔ منٹو کے نزدیک ایسی دواؤں کے استعمال کا جواز ایک طرح کا اخلاقی قبض فراہم کرتا ہے۔ پھر اسے تو ہمیشہ اس بات پر اصرار رہا ہے کہ ادیب کا منصب دواخانے کے اہتمام وانصرام سے بالاتر ہے۔ خود کو معالج سمجھنے کا مطلب صریحاً یہ ہے کہ دوسروں کو مریض سمجھا جائے۔ منٹو اپنے معاشرے کے امراض کا شعور تو رکھتا ہے مگر اس طرح کہ آپ اپنی ذات کو بھی اس کے آلام سے الگ تصور نہیں کرتا۔ اسی کے ساتھ ساتھ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ بہ حیثیت ادیب معاشرے کو اس کے امراض کا احساس دلا کر وہ جھنجھوڑ تو سکتا ہے لیکن علاج کے معاملے میں وہ ایک حقیقت آفریں بے بسی کا شکار بھی ہے۔ معاشرے کے نظم ونسق اور تعمیر وترقی کی باگ ڈور جن ہاتھوں میں ہے وہ اس کے ہاتھوں سے زیادہ طاقتور ہیں۔ ایسا نہ ہوتا تو انسانی معاشرہ اپنے دکھوں کے جنجال سے کب کا آزاد ہو چکا ہوتا۔ اسے ان امراض سے نفرت ہے کیونکہ ان کی ہلاکت سے وہ عام انسانوں کی بہ نسبت بہت زیادہ واقف ہے۔ اس کا انسانی وجود کی مختلف سطحوں اور جہتوں کا شعور بھی عام انسانوں کی بہ نسبت زیادہ گہرا اور مربوط ہے۔ اسی لیے بُرے سے بُرے انسان کی طرف بھی اس کا رویہ مساوات کا ہے اور وہ اس بات پر افسردہ ہے کہ اس کے معاشرے نے دکھوں کا جو بار اُٹھا رکھا ہے، اس سے خود اس کے شانے بھی دبے جا رہے ہیں۔ سو منٹو کا تخلیقی کردار اپنی ذلت کے احساس سے اُبھرا ہے۔ اس نے اندھیرے کو اندھیرے کے طور پر دیکھا اور اس غلاف سے کچھ چنگاریاں ڈھونڈ نکالیں جو اندھیرے کے وجود کو جھٹلائے بغیر روشنی کی تلاش کا پتہ دیتی ہیں۔ منٹو کے معاشرے کی اخلاقی بنیادیں ابھی اس درجہ استوار نہیں تھیں کہ ان حقیقتوں کی تاب بھی لاسکتیں جو نشاط آفریں نہیں ہیں۔ پھر اس کا

قصور یہ بھی تھا کہ اس نے امید پیشگی کے دور میں اپنے ترقی پسند معاصرین کی طرح انسان کی عظمت اور اُمید کے راگ کیوں نہیں الاپے۔ منٹو نے صرف سچائی کی عظمت پر تکیہ کیا اور ان اذیتوں کو ایک قدر جانا جن کے انکھوے سچائی کی شاخ سے پھوٹتے ہیں۔

'زحمت مہر درخشاں' میں منٹو نے عالمی ادب کے کئی حوالوں سے اپنے مقدمات کی تصدیق کے لیے نکات اخذ کیے ہیں۔ 'مادام بوواری' پر فحاشی کے مقدمے کا ذکر کرتے ہوئے اس نے وکیل صفائی کی بحث کا ایک اقتباس بھی نقل کیا ہے۔ اقتباس یوں ہے:

> *حضرات! یہ کتاب جو بقول وکیل استغاثہ شہوانی جذبات کو بھڑکاتی ہے، موسیو فلابیر کے وسیع مطالعے اور غور وفکر کا نتیجہ ہے۔ اس نے اپنی توجہ متین فطرت کی وساطت سے ایسے ہی متین اور ملول مضامین کی طرف منعطف کی ہے۔ وہ ایسا آدمی نہیں ہے جس کے خلاف وکیل استغاثہ نے ہیجان خیز تصویروں کی نقاشی کے الزام میں جگہ جگہ اپنی تقریروں میں زہر اگلا ہے —— میں پھر دہراتا ہوں کہ فلابیر کی فطرت میں بے انتہا سنگینی، شدید سنجیدگی اور بے پناہ ملال بھرا پڑا ہے۔*

منٹو نے اس اقتباس کے ساتھ یہ دعویٰ نہیں کیا کہ وہ خود فلابیر کے پائے کا ادیب ہے۔ اس کے یہاں کم تر سطح پر سہی مگر الفاظ کی وہی کفایت، جذبے کا وہی انضباط، جزئیات کے بیان میں وہی ارضیت اور نقطۂ نظر کے اظہار میں وہی معروضیت ملتی ہے جس سے فلابیر کی تحریریں پہچانی جاتی ہیں۔ منٹو نے بس رویّے کی مماثلت پر زور دیا ہے، ان الفاظ میں کہ *'ٹھنڈا گوشت' میں فلابیر کی فطرت کی بے انتہا سنگینی اور شدید سنجیدگی شاید نہ ہو لیکن اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ یہ بے پناہ ملال سے بھرا پڑا ہے۔* اس ملال کا اظہار ایشر سنگھ کے کردار کی بے

ساختہ دردمندی سے بھی ہوتا ہے اور کہانی کے اختتام سے پھوٹ نکلنے والی کیفیت سے بھی۔
اس سے پہلے ایشر سنگھ اور کلونت کور کی باہمی چھیڑ چھاڑ اور معاملہ بندی کا جو منظر منٹو نے پیش کیا ہے وہ اپنی شوخ رنگی کے سبب تضاد کی فضا پیدا کرتا ہے، چنانچہ ملال کا تاثر کسی جذباتی مبالغے کے بغیر واقعے کی سطح سے خود بخود درونما ہوا ہے۔

منٹو کی ''فحش بیانی'' کو اس کے سیاق میں دیکھا جائے تو وہ ایک نوع کی فنی ضرورت بن جاتی ہے اور اس کا مفہوم وہ کچھ نہیں رہ جاتا جس پر اس کے محتسبین یا معترضین نے اپنی اخلاقیات کے مصرے لگائے ہیں۔ جیسا کہ اوپر عرض کیا گیا ہے، منٹو کے اسلوب میں فلابیر کی سی شائستگی اور ملائمت تو نہیں ہے، پھر بھی اس کا رویہ کاروباری ذہنیت رکھنے والے فحش نگاروں سے یکسر مختلف ہے۔ وہ اپنی شوخ بیانی سے قاری کے سفلہ جذبات کو ہوا نہیں دیتا، نہ مبتذل رویوں کے بازار میں تعیش کے وسیلے فراہم کرنے والی لفظی تصویروں کے ڈھیر سجاتا ہے۔ غیر تربیت یافتہ قاری اگر اس سے غلط نتائج اخذ کرتا ہے تو اس کا سبب قاری کی اپنی معذوریوں سے قطع نظر یہ بھی ہے کہ اس میں قصور قاری کی فہم کا ہے۔ اس کے اسلوب کے کھردرے پن سے مترشح ہونے والا بہیمانہ تاثر بھی قاری کی غلط گمانیوں کو تقویت پہنچاتا ہے۔ منٹو کا اسلوب اس کے کرداروں کی طرح اپنے باطن کا گداز بیرونی سطح کی درشتگی کے نیچے چھپائے رکھتا ہے۔ عام پڑھنے والے کی نظر مظاہر میں اُلجھ کر رہ جاتی ہے، چنانچہ ان کے پردے میں مخفی حقیقت تک رسائی ممکن نہیں ہوتی۔ لارنس نے 'لیڈی چیٹر لیز لور' کا دفاع کرتے ہوئے کہا تھا کہ *بتمام تر جارحیت کے باوجود میں اس ناول کو ایک دیانت دار، صحت مند کتاب کہتا ہوں جو آج کے معاشرے کے لیے ضروری ہے۔ وہ الفاظ جو اوّل اوّل پڑھنے والے کو اس درجہ چونکاتے ہیں، چند لمحوں بعد اس صلاحیت سے عاری دکھائی دیتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ ان لفظوں نے صرف آنکھوں کو چونکایا تھا، ذہن کو نہیں۔ شعور سے بہرہ ور اشخاص یہ جانتے ہیں کہ ان لفظوں نے انھیں چونکایا نہیں تھا۔ اس کے برعکس انھیں ایک طرح کے سکون کا احساس ہوتا*

ہے۔ منٹو کا اسلوب پڑھنے والے کو استعجاب اور اشتعال دونوں کا تجربہ بخشتا ہے مگر اس کے اسباب کا تعلق کہانیوں کی خارجی ہیئت سے زیادہ واقعات کی انوکھی ترتیب اور ان کے غیر متوقع اختتام سے ہے۔ پھر لارنس کے برعکس منٹو قاری کو جذبات کے تزکیے کا ہنر نہیں بتاتا بلکہ اسے ذہنی اور حسی اضطراب کی ایک دیرپا اور پُرپیچ کیفیت سے دوچار کرتا ہے۔ یہ کیفیت ادب کے سنجیدہ قاری کے لیے ایک لمبی جاں گداز جستجو کا صلہ ہوتی ہے، عام لوگوں کے لیے صرف گھبراہٹ اور سچائی کو حلق سے نیچے نہ اُتار سکنے کی کوفت کا سامان۔ عسکری نے اس قبیل کے پڑھنے والوں کے لیے ایک سوالیہ نشان مقرر کیا ہے، یہ کہ:

> *اگر ہمیں جھنجھوڑ کر جگانے کے بعد منٹو نے ہمیں انسانی فطرت اور انسانی معاشرے کا کوئی تماشہ نہیں دکھایا، اگر اس نے ہمارے اندر زندگی کا کوئی نیا شعور پیدا نہیں کیا تو پھر ہم اسے گالیاں دینے میں حق بجانب ہوں گے کہ اس نے ہمیں چین سے سونے بھی نہ دیا ... جو لوگ کسی قیمت پر جاگنا ہی نہیں چاہتے انھیں تو ان کے حال پر چھوڑیے، لیکن کیا آپ 'نیا قانون'، 'جھٹکا' یا 'بابو گوپی ناتھ' جیسے افسانے پڑھ کر دیانت داری کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ منٹو نے ہمیں چونکا کر مفت میں ہماری نیند خراب کی ...*

یہ ایک انتہائی مشکل سوال ہے، خاص طور پر ان لوگوں کے لیے جو طبیعت کے یک سُرے پن اور ہٹ دھرمی کو کردار کی استقامت سے تعبیر کرتے ہیں۔ اور ہم میں سے اکثر لوگوں کے مزاج کا طور یہی ہوتا ہے۔ حقیقت کا غلط یا صحیح جیسا بھی تصور ہم ایک بار قایم کر لیتے ہیں، اسے آسانی سے بدلنے پر آمادہ نہیں ہوتے۔ اور منٹو کا تو مشغلہ ہی یہ تھا۔ اس کے احساس کی

زمین سے مس ہونے کے بعد حقیقتیں بھی تبدیل ہوتی ہیں اور ان کو دیکھنے اور سمجھنے کے زاویے بھی۔ لیکن سماجی قوانین کی پرورش جن حقیقتوں کی غذا پر ہوتی ہے، ان کا آب و رنگ کم و بیش ہمیشہ یکساں رہتا ہے۔ یہ حقیقتیں برسہا برس کی آزمودہ ہوتی ہیں، رائج تصورات اور واہموں کی پروردہ۔ ان کا تعلق زماں کے اس منطقے سے ہوتا ہے جو ماضی ہے، یعنی کہ زندہ تجربات کی ضرب سے یکسر محفوظ اور بدلتی ہوئی سچائیوں کے عمل دخل سے یکسر بے نیاز۔ گریز پائی کی صعوبتیں صرف حال اُٹھاتا ہے، چناں چہ اس کی بساط پر ہر لمحہ حقیقتیں بنتی اور بگڑتی رہتی ہیں۔ 'اوپر، نیچے اور درمیان' کے مقدمے کا فیصلہ کرنے والے مجسٹریٹ نے کہا تھا:

> قانون یہ نہیں چاہتا کہ ادب اپنے تقاضوں کو یا مقاصد کو پورا نہ کرے۔ قانون یہی چاہتا ہے کہ ان مقاصد کو انسان کے لیے مفید ہونا چاہیے۔ اگر مقصد مفید نہ ہو، یعنی خالی شہوانی جذبات کو برانگیختہ کرنا مقصود تو نہ ہو مگر موضوع اور الفاظ ایسے ہوں جن سے کمزور مریض یا ناپختہ ذہن شہوانی لذت کشی میں مبتلا ہو جائیں تو قانون اس عبارت کو غیر مفید اور فحش قرار دیتا ہے۔

یہ لطیفہ بھی ''شعر مرا بہ مدرسہ کے برد'' کے مصداق ہے۔ قانون کی نظر میں ادب کی عدم افادیت اور فحش نگاری مترادفات ہیں۔ اشتراکی قوانین کی نظر میں ہر وہ تحریر فحش ہے جو اشتراکی معاشرے کے نصب العین سے ہم آہنگ نہ ہو۔ کیتھولک حکومتوں نے ان کتابوں اور مصنفین کو فحش جانا جو کلیسا کے عاید کردہ اخلاقی معاییر اور ضابطوں کی خلاف ورزی کے مرتکب ہوئے ہوں۔ بودلیر انیسویں صدی کے فرانس کے لیے فحش ہے، بیسویں صدی تک آتے آتے وہ انسانی تجربے کی بعید ترین سرحدوں کا مخبر بن گیا۔ نظریے، اخلاق اور سماجی تحفظات کی سیاست

جب جمالیات کی بھول بھلیاں میں قدم رکھتی ہے تو اس سے ایسے ہی لطائف سرزد ہوتے ہیں۔ منٹو نے 'پس منظر' میں اسی رویے کو طنز کا نشانہ بنایا ہے:

> یہ جتنے ادیب اور شاعر بنے پھرتے ہیں، اب اُن کو چاہیے کہ ہوش میں آئیں اور کوئی شریفانہ پیشہ اختیار کریں۔
> لیڈر بن جائیں...
> صرف مُسلم لیگ کے؟
> جی ہاں! میرا مطلب یہی تھا، کسی اور لیگ کا لیڈر بننا فحش ہے۔
> بے حد فحش...

یہ ادب کے معاملے میں رویے کی فحاشی کا ایک اور نمونہ ہے۔ انسانی معاشرے کی رنگارنگی کے لیے احمقوں کا وجود ناگزیر سہی، مگر یہ لطیفہ مصیبت اس وقت بن جاتا ہے جب سنجیدہ مسائل پر اظہارِ خیال اور فیصلے کے اختیارات کی باگ ڈور بھی ان کے ہاتھوں میں آجاتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ قوانین کی تشکیل عام انسانوں کے عمل اور ردِّ عمل کی بنیادوں پر کی جاتی ہے لیکن ادب یا فنونِ لطیفہ سے متعلق مسائل بہرصورت عوام الناس کے مسائل نہیں ہیں۔ یہ مسائل اپنی تفہیم کے لیے چند مخصوص شرائط مقرر کرتے ہیں اور قاری سے شعور کی ایک الگ سطح کے طالب ہوتے ہیں، مگر انسانی معاشرے اور اس سے وابستہ قوانین کی ترتیب جن خطوط پر ہوئی ہے، ان کی تعیین میں عام انسانوں کا عمل دخل اس حد تک رہا ہے کہ انسانی حواس کے نازک ترین ارتعاشات کی دُنیا بھی ان کے اختیارات سے آزاد نہیں رہ سکی ہے۔ 'یولیسس' کے مقدمے کے فیصلے میں یہ الفاظ بھی شامل تھے:

ایک خاص کتاب ایسے (شہوانی) جذبات اور خیالات پیدا کر سکتی ہے یا نہیں، اسکا فیصلہ عدالت کی رائے میں یہ دیکھ کر ہوگا کہ اوسط درجے کی جنسی جبلتیں رکھنے والے آدمی پر اس کا کیا اثر ہوتا ہے، ایسے آدمی پر جسے فرانسیسی ''معمولی قسم کی حسیات رکھنے والا انسان'' کہتے ہیں اور جس کی حیثیت قانونی تفتیش کی اس شاخ میں ایک فرضی عامل کی ہوتی ہے جیسے خفیفہ کے مقدموں میں ''سمجھ بوجھ والے آدمی'' کی حیثیت ہوتی ہے یا رجسٹریشن کے قانون میں ایجاد کے مسئلے کے متعلق ''فن کے ماہر کی''۔

یعنی یہ کہ کسی مشین کے عمل کو سمجھنے کے لیے تو ہم اس شعبے کے ماہر سے رجوع کرنے پر مجبور ہوں گے مگر ادب کے معاملات میں ہر کس و ناکس کی رائے اہم ہو سکتی ہے۔ ان زمانوں میں جب ادب اور فنونِ لطیفہ کو ایک عام تہذیبی قدر کی حیثیت حاصل تھی اور اختصاص کے قہر سے انسانی معاشرہ محفوظ تھا، اس طرزِ فکر کی معقولیت کا جواز مہیا کیا جا سکتا ہے۔ منٹو نے اپنی کہانیوں کا مواد عام زندگی کے ذخیروں اور عام انسانوں کے تجربات سے حاصل کیا تھا مگر وہ کردار جن کی وساطت سے اس نے زندگی کی زہرہ گداز حقیقتوں کا سُراغ لگایا، اس کے قاری نہیں تھے۔ منٹو نے آغا حشر کی طرح اپنی تحریریں تانگے والوں کو نہیں سنائیں کہ عام انسانوں کے ردِ عمل کا اندازہ کر کے وہ ان کی کمرشیل حیثیت کا تعین کر سکے۔ وہ تو عمر بھر اس ایقان کو سینے سے لگائے رہا کہ کہانیاں لکھنا اس کے لیے صرف پیشہ نہیں ایک داخلی ضرورت کا جبر ہے۔ وہ اس لیے لکھتا ہے کہ اسے کچھ کہنا ہوتا ہے۔ زندگی میں معنی کی تلاش سے پہلے ضروری ہے کہ خود اپنے رویّے کے معنی متعین کیے جائیں۔ منٹو اس فرض سے کبھی غافل نہیں رہا، اسی لیے اس کا بُرے سے بُرا افسانہ بھی ہمارے لیے کچھ نہ کچھ معنی ضرور رکھتا ہے۔ فحاشی کی ایک تعریف یہ

بھی ہے کہ وہ لکھنے والے اور پڑھنے والے دونوں کو خود غرض بناتی ہے۔ دونوں کے مقاصد سراسر ذاتی، سطحی اور طے شدہ ہوتے ہیں، مگر منٹو نے انانیت کا مقعد پہنچنے کے بعد بھی اپنے سماجی تعہد کو قایم رکھا۔ ایسا نہ ہوتا تو منٹو کی تحریروں کے خلاف ادیب کی سماجی وابستگی اور ادب کے سماجی رول پر زور دینے والے حلقوں کی جانب سے اتنے شدید ردِ عمل کا اظہار نہ ہوتا۔ منٹو نے سماجی تعہد کے معنی ہی بدل دیے، چنانچہ اپنے ترقی پسند معاصرین سے اس کے اختلافات کے باوجود خود ترقی پسند نقاد بھی منٹو پر نہ تو سماجی شعور سے عاری ہونے کی تہمت لگا سکتے ہیں نہ اسے میراجی کی قسم کے ادیبوں کے صف میں رکھا جا سکتا ہے۔ اس نے کہا تھا: ہم لکھنے والے پیغمبر نہیں۔ ہم ایک ہی چیز کو ایک ہی مسئلے کو مختلف حالات میں مختلف زاویوں سے دیکھتے ہیں اور جو کچھ ہماری سمجھ میں آتا ہے، دنیا کے سامنے پیش کر دیتے ہیں اور دنیا کو کبھی مجبور نہیں کرتے کہ وہ اسے قبول بھی کرے۔ یہ تو منٹو کا اپنا زاویہ نظر تھا جس میں انکسار کی شائستگی بھی ہے اور ادیب کے منصب کا عرفان بھی۔ اس نے اپنی جانب سے کوئی جبر اپنے معاشرے پر یا اپنے قاری پر نہیں عاید کیا۔ لیکن دشواری یہ تھی کہ منٹو کے تخیل کی زرخیزی نے جن سچائیوں کے نشانات ڈھونڈ نکالے تھے خود ان کی حیثیت ایک ایسے دائم و قائم جبر کی تھی جو زندگی کی ترکیب میں شامل ہے اور جس کی اذیت اُٹھانے کی سکت ہر ایک میں نہ تھی۔ عام انسانوں کی طرح بیشتر سماجی قوانین بے لوچ بھی ہوتے ہیں اور ان کے محافظ اپنی معذوری کے اعتراف پر آمادہ بھی نہیں ہوتے۔ منٹو نے ان سے ایسا کوئی تقاضہ بھی نہیں کیا۔ ایسی صورت میں معقولیت کی بات تو یہی تھی کہ وہ منٹو کو بھی اپنے محاسبے اور مطالبات سے آزاد چھوڑ دیتے، یہ سوچ کر کہ دنیا کی ہر چیز ہر شخص کے لیے نہیں ہوتی۔ مگر اسے ایک عام انسان کی حیثیت سے منٹو کی خوش نصیبی سمجھا جائے یا بدبختی کہ بطور ادیب اسے نظر انداز کرنا ممکن ہی نہ تھا، سو یہ آشوب اسے بھگتنا ہی پڑا۔ منٹو کی حیثیت اسی لیے اُردو فکشن کی تاریخ میں احساس اور فکر کے ایک اسلوب کی بھی ہے اور ایک ہنگامہ آفریں واقعے کی بھی۔

۷

اپنے افسانوں کے سلسلے میں مجھ پر چار مقدمے چل چکے ہیں، پانچواں اب چلا ہے جس کی روداد میں بیان کرنا چاہتا ہوں۔

پہلے چار افسانے جن پر مقدمہ چلا، ان کے نام حسب ذیل ہیں:

'کالی شلوار'، 'دھواں'، 'بُو'، 'ٹھنڈا گوشت'

اور پانچواں: 'اوپر نیچے اور درمیان'

پہلے تین افسانوں میں تو میری خاصی ہتک ہوئی: 'کالی شلوار' کے سلسلے میں مجھے دلّی سے دو تین بار لاہور آنا پڑا۔ 'دھواں' اور 'بُو' نے مجھے بہت تنگ کیا، اس لیے کہ مجھے بمبئی سے لاہور آنا پڑتا تھا، لیکن 'ٹھنڈا گوشت' کا مقدمہ سب سے بازی لے گیا۔ اس نے میرا کچومر نکال دیا۔ یہ مقدمہ گو یہاں پاکستان میں ہوا، مگر عدالتوں کے چکر کچھ ایسے تھے جو مجھ ایسا حساس آدمی برداشت نہیں کر سکتا کہ عدالت ایک ایسی جگہ ہے جہاں ہر توہین برداشت کرنا ہی پڑتی تھی۔

خدا کرے، کسی کو جس کا نام "عدالت" ہے، سے واسطہ نہ پڑے —— ایسی عجیب جگہ میں نے کہیں بھی نہیں دیکھی۔ پولیس والوں سے مجھے نفرت ہے —— ان لوگوں نے میرے ساتھ ہمیشہ ایسا سلوک کیا ہے جو گھٹیا قسم کے اخلاقی ملزموں سے کیا جاتا ہے۔

احتساب اور سنسر شپ کے حدود پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے مغرب کی ایک عدالت عالیہ

کے جسٹس برنان (جنھوں نے اس زمانے کے معروف Roth Case کا فیصلہ کیا اور جس کے بعد بیشتر مغربی ممالک کے سنسرشپ کے نظام میں زبردست تبدیلیاں رونما ہوئیں) نے کہا تھا کہ کسی مصنف پر فحاشی کا جرم عاید کرنے سے پہلے کم از کم تین باتوں کی تصدیق ہونی چاہیے۔ ایک تو یہ کہ متعلقہ تحریر کا بنیادی تاثر مجموعی طور پر جنسی واردات میں ایک ابتذال آمیز دلچسپی کی ترغیب دیتا ہے، دوسرے یہ کہ اس تحریر کا مقصد معاصر معاشرتی رویّوں اور ضابطوں کو جان بوجھ کر مجروح کرنا ہے، اور تیسرے یہ کہ مصنف نے اپنی تحریر میں جو مواد پیش کیا ہے اس کی سماجی قدر کچھ بھی نہیں ہے۔

اس طرزِ فکر سے اندازہ ہوتا ہے کہ ہمارے زمانے تک آتے آتے ادب میں فحاشی کے تصور کی وسعت کا احساس صرف ادب لکھنے والوں یا ادب سے پیشہ ورانہ تعلق رکھنے والوں تک محدود نہیں رہ گیا تھا۔ اس کے سماجی، تہذیبی، نفسیاتی اور تاریخی عوامل کا قصہ بہت طولانی ہے، بہرحال، مجملاً یہاں اس امر کی طرف اشارہ ضروری ہے کہ ادب کی تفہیم اور تخلیق دونوں کی بابت ہمارے عہد کے عام نقطۂ نظر میں بہت دھندلی اور خاموش سہی، مگر کچھ نہ کچھ تبدیلی ضرور ہوئی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اب ادب کی دنیا بھی اختصاص کے دائرے میں سمٹتی جارہی ہے۔ دوسرے یہ کہ ہمارے معاشرے میں اب ادیب پہلی جیسی خطرناک حیثیت رکھنے والا شہری نہیں رہ گیا ہے۔ سماج کے نظم ونسق اور اس کی تربیت اور تعمیر کے حقوق اب جس نوع کے افراد کے نام کم وبیش محفوظ ہو چکے ہیں، وہ ادیب کو سماجی سطح پر اپنا حریف نہیں سمجھتے۔ اب 'فینی ہل' جیسی کتابیں کھلے بندوں چھپتی اور بکتی ہیں اور فرینک ہیرس، یا ہنری ملر جیسے لکھنے والوں کو معاشرتی ادارے خوف اور نفرت اور حقارت کی نظر سے نہیں دیکھتے۔ عام لوگوں کی نظر میں ادیب ایک بے ضرر مخلوق ہے اور بس۔ اسی لیے عوامی سطح پر اب کسی ادبی تخلیق کے سلسلے میں ردِّعمل کا اظہار یا تو ہوتا ہی نہیں اور اگر ہوتا بھی ہے تو اس کے نتائج دوررس نہیں ہوتے۔

مغرب کے بیشتر ملکوں میں روشن خیالی کی اس روایت کا سلسلہ عرصہ پہلے شروع ہو چکا تھا۔

البتہ اشتراکی معاشرے یا ایسے ممالک جہاں شخصی اقتدار کی رسم اب تک چلی آرہی ہے، اس قسم کی روشن خیالی کو اب بھی قبول کرنے پر آمادہ نظر نہیں آتے، سبب بہت واضح ہے۔ اقتدار چاہے شخصی ہو یا اس کی باگ ڈور کسی مخصوص نظریے یا سیاسی تصور اور مذہبی عقیدے کے مبلغوں کے ہاتھ میں ہو، ہر اس سچائی کو شک اور خوف کی نگاہ سے دیکھتا ہے جس سے اس کی اپنی بنیادوں پر ضرب پڑتی ہے، یا اگر براہ راست ضرب نہیں بھی پڑتی تو کم از کم جس سے اصحاب اقتدار کے اپنے قومی، فرقہ وارانہ، سیاسی اور سماجی تعصبات کی تصدیق نہ ہوتی ہو۔ ایسے معاشروں کی اخلاقی بساط اتنی محدود اور شعور کی بنیادیں اس درجہ کمزور ہوتی ہیں کہ اختلاف کی معمولی سی لہر بھی انھیں اپنے لیے ایک خطرہ دکھائی دیتی ہے۔ اس صورت حال کے تماشے شخصی یا نظریاتی اقتدار کے ماتحت معاشروں میں آئے دن دکھائی دیتے ہیں۔ ایسے معاشروں میں سنسر شپ کے اصول وضوابط کی تعیین جتنے ناقص اور کمزور مفروضات کی بنیاد پر ہوتی ہے ان کا تصور بھی مہذب دنیا کے لیے عبرت کا خاصا سامان فراہم کرتا ہے۔ منٹو پر قانون کی جس دفعہ کے تحت مقدمے چلائے گئے اس کی تفصیلات خود منٹو نے ''زحمت مہر درخشاں'' میں بیان کی ہیں۔

> فحاشی کی جانچ کا معیار وہاں یہ مقرر کیا گیا ہے کہ آیا فحاشی کے تحت الزام زدہ مضمون میں ان لوگوں کے اخلاق بگاڑنے اور ان کو بدی کی ترغیب دینے کا میلان ہے جن کے ذہن ایسے غیر اخلاقی اثرات قبول کرنے کے لیے تیار ہیں، اور جن کے ہاتھوں میں اس قسم کی اخلاق کے لیے ضرر رساں تصنیف ہے، اندازہ کیا جائے، ان کے ذہن میں بدچلنی اور بدکاری کا اثر پیدا کرے گی۔ (اگر ایسا ہے) تو یہ ایک فحش اشاعت ہوگی۔ قانون کا منشا ہے کہ اس (کی فروخت) کو روکا جائے۔

اگر کوئی تحریر حقیقتاً کسی ایک بھی جنس کے نوجوان یا زیادہ عمر کے لوگوں کے اذہان کو انتہائی گندے اور شہوت پرستانہ قسم کے خیالات سمجھائے تو اس کی اشاعت خلاف قانون ہے، خواہ ملزم کے پیش نظر کوئی در پردہ مقصد ہی کیوں نہ ہو جو معصوم حتیٰ کہ قابل تعریف ہو۔ کوئی چیز جو شہوانی جذبات کو مشتعل کرے، فحش ہے۔

یعنی یہ کہ اس معاملے میں قانون نے اگر مگر کی گنجائش بھی نہیں چھوڑی۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ قانون نہیں بلکہ دور وحشت کے کسی قبائلی سردار کا فرمان نامہ ہے۔ ہوسکتا ہے کہ منٹو کو آج بھی اپنے مخصوص سماجی ماحول میں اسی سطح کے تجربے سے دوچار ہونا پڑتا، لیکن یہ طے ہے کہ معاشرے کی جانب سے اس نوع کے قوانین کو آج پہلی جیسی چھوٹ نہیں مل سکتی۔ سیاسی نظریے یا شخصی اقتدار کے تابع ممالک میں سنسر شپ کے نظام کے صدمات صرف ایسے ادیب نہیں سہتے جو حال کی فضا میں سانسیں لے رہے ہوتے ہیں، اس کا شکار ماضی کا وہ ادبی سرمایہ بھی ہوتا ہے جس میں موجودہ صورت حال سے تصادم یا اس کی نفی کے نشانات کا سراغ ملتا ہے۔

ایسے ممالک جو شخصی یا کسی سکہ بند سیاسی نظام کے تابع نہیں ہیں، وہاں بھی ادب کے احتساب کی بنیادیں مضحک اور نامعقول ہیں، گرچہ ایک بدلی ہوئی سطح پر۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ سنسر شپ نے قانون کی حیثیت اس عہد میں اختیار کی جسے اہلِ مغرب تعقل کے عہد کا نام دیتے ہیں۔ فحاشی کی بنیاد پر ادب کی باقاعدہ سنسر شپ کا آغاز انگلستان، امریکہ دونوں ملکوں میں ۱۸۶۸ء میں ہوا اور فحاشی کی پہچان یہ قائم کی گئی کہ وہ ادب پارہ جو ناپختہ (نابالغ) ذہنوں پر غیر اخلاقی اثرات مرتب کرے، فحش اور قابلِ گرفت ہے۔ بیسویں صدی تک آتے آتے اس معیار نے اتنی ترقی کرلی کہ اب نابالغ ذہنوں کی جگہ عام سوجھ بوجھ رکھنے والے افراد کو دے

دی گئی۔ اس میں بھی کوئی مضائقہ نہیں تھا اگر کسی ادب پارے کی بابت عام سوجھ بوجھ رکھنے والے کا ردِ عمل جاننے سے پہلے انھیں ادب کی حدود اور اس کی تخلیق کے عمل سے متعلق چند بنیادی نکات سے باخبر کر دیا جاتا۔ بقول منٹو، جس طرح ادب اور غیر ادب کے درمیان کسی کھلے ہوئے علاقے کا وجود نہیں ہے، اسی طرح ادب کو سمجھنے والوں اور نہ سمجھنے والوں کے حلقے بھی متعین ہیں۔ منٹو کا سابقہ اپنی کہانیوں کے احتساب کے سلسلے میں افراد کی جس نوع سے پڑا، وہ سب کے سب اسی دوسرے حلقے سے تعلق رکھتے تھے۔ ایسا نہ ہوتا تو اپنے مقدمات کے بارے میں منٹو کی وضاحتیں اس درجہ عام فہم بلکہ سطحی نہ ہوتیں۔ جس طرح سکہ بند سماجی اور سیاسی نظریات کے تابع ممالک میں سنسر شپ کے قوانین کے بنیادی لاحقے سیاسی ہوتے ہیں، اسی طرح منٹو کو جن افراد اور ضابطوں سے نپٹنا پڑا ان کے ''ادبی تصور'' کی اساس یا تو اخلاق کے روایتی تصور پر قائم تھی یا پھر مذہب پر۔ مذہب تو خیر ایک ادارہ ہے ہی، اخلاقی تصورات بھی باقاعدہ روایت بننے کے بعد ایک ادارے ہی کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں، چنانچہ اس میں تعصبات کا در آنا فطری ہے۔ اس کی مضحک ترین مثال حضرت عیسیٰؑ سے بانوے برس پہلے کا ایک کتبہ ہے جس میں خطابت کے رائج تصور کے برخلاف ایک نئے تصور کے قیام پر احتساب عاید کیے جانے کا تذکرہ ہے۔ افراد اور ایقانات جب ادارے بن جاتے ہیں تو ان سے کسی بامعنی اختلاف کے دروازے خود بہ خود بند ہو جاتے ہیں۔ منٹو کی ساری مشکل یہی تھی۔

منٹو کو ہم صرف ان معنوں میں فحش نگار کہہ سکتے ہیں جن کی گنجایش اصطلاحات علمیہ کے ماہرین نے لفظ —— Pornography کے اختراع میں نکالی ہے۔ ان کا بیان ہے کہ Pornography کا مصدر یونانی زبان کے لفظ Porne بمعنی طوائف ہے۔ چنانچہ طوائفوں کے بارے میں کچھ لکھنا فحاشی ہے —— منٹو نے طوائفوں کے بارے میں لکھا ہی نہیں، انھیں اپنی زندگی کو ایک تخلیقی سمت عطا کرنے والے کرداروں کی حیثیت سے بھی دیکھا ہے:

ہم رجائی ہیں۔ دنیا کی سیاہیوں میں بھی ہم اُجالے کی لکیر دیکھ لیتے ہیں۔ ہم کسی کو حقارت کی نظر سے نہیں دیکھتے —— چکلوں میں جب کوئی ٹکھیائی اپنے کوٹھے پر سے کسی راہ گیر پر پان کی پیک تھوکتی ہے تو ہم دوسرے تماشائیوں کی طرح نہ تو کبھی اس راہ گیر پر ہنستے ہیں اور نہ کبھی اس ٹکھیائی کو گالیاں دیتے ہیں۔ ہم یہ واقعہ دیکھ کر رُک جائیں گے۔ ہماری نگاہیں اس غلیظ پیشہ ور عورت کے نیم عریاں لباس کو چیرتی ہوئی اس کے سیاہ عصیاں بھرے جسم کے اندر داخل ہو کر اس کے دل تک پہنچ جائیں گی، اس کو ٹٹولیں گی اور ٹٹولتے ہوئے ہم خود کچھ عرصے کے لیے تصور میں وہی کریہہ اور متعفن رنڈی بن جائیں گے، صرف اس لیے کہ ہم اس واقعے کی تصویر ہی نہیں بلکہ اس کے اصل محرک کی وجہ بھی پیش کر سکیں۔

ہم وکیلوں کے متعلق کھلے بندوں باتیں کر سکتے ہیں۔ ہم نائیوں، دھوبیوں، کنجڑوں اور بھٹیاروں کے متعلق بات چیت کر سکتے ہیں۔ ہم چوروں، اُچکّوں، ٹھگوں اور راہزنوں کے قصے سنا سکتے ہیں۔ ہم جنوں اور پریوں کی داستانیں بیٹھ کے گھڑ سکتے ہیں۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جب آسمان کی طرف شیطان بڑھنے لگتا ہے تو فرشتے تارے توڑ توڑ کر اسے مارتے ہیں۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ بیل اپنے سینگوں پر ساری دنیا اٹھائے ہوئے ہے۔ ہم داستانِ امیر حمزہ اور قصہ طوطا مینا تصنیف کر سکتے ہیں۔ ہم لندھور پہلوان کے گرز کی تعریف کر سکتے ہیں۔ ہم عمرو عیار کی ٹوپی اور زنبیل کی باتیں کر سکتے ہیں۔ ہم اُن طوطوں اور میناؤں کے قصے سنا سکتے ہیں جو ہر زبان میں باتیں کرتے

تھے۔ ہم جادوگروں کے منتروں اور ان کے توڑ کی باتیں کر سکتے ہیں۔
ہم عمل ہمزاد اور کیمیا گری کے متعلق، جو من میں آئے کہہ سکتے ہیں۔
ہم داڑھیوں، پائجاموں اور سر کے بالوں کی لمبائی پر جھگڑ سکتے ہیں۔
ہم یہ سوچ سکتے ہیں کہ سبز رنگ کے کپڑے پر کس رنگ اور کس قسم کے
بٹن سجیں گے —— ہم ویشیا کے متعلق کیوں نہیں سوچ سکتے۔ اس کے
پیشے کے بارے میں کیوں غور نہیں کر سکتے۔ اُن لوگوں کے متعلق کیوں
کچھ نہیں کہہ سکتے جو اس کے پاس جاتے ہیں؟

اور اب منٹو کے ایک سوانح نگار کی کتاب سے یہ چند سطریں:

سامنے، لالٹین کی روشنی میں، ایک عورت ننگے فرش پر بیٹھی روٹی کھا رہی
تھی۔ ہمیں دیکھ کر وہ اٹھ کھڑی ہوئی۔ اس کی عمر بمشکل اٹھارہ اُنیس
برس کی ہوگی، لیکن وہ فاقہ زدہ معلوم ہوتی تھی۔ اس کا رنگ گہرا سانولا
تھا۔ اس کی آنکھیں اُس بچے کی طرح ڈری ہوئی تھیں جیسے کوئی بُری
بات کرتے ہوئے کسی نے سر سے پکڑ لیا ہو۔
"ارے بھئی، کوئی مال وال بھی ہے کہ نہیں؟" عباس نے ٹھیٹ تماش
بینوں کے انداز میں پوچھا۔
"اس وقت تو میں ہی ہوں..." اس عورت نے لقمہ نگلتے ہوئے بوُدی
لہجے میں جواب دیا۔ اس نے لالٹین فرش سے اٹھائی اور اسے اپنے
چہرے کے برابر لے آئی جیسے اپنا مال دکھانا چاہتی ہے۔
"اچھا تو پھر کبھی آئیں گے!" عباس نے کہا۔

گاہک کو سودا پسند نہیں آیا تھا، اور وہ کوئی دوسری دوکان دیکھنے کا ارادہ کر چکا تھا۔

لڑکی کا چہرہ دفعتاً اور سیاہ ہو گیا۔ مجھے یوں محسوس ہوا جیسے ہریکین لالٹین دھواں چھوڑتی ہوئی یکا یک بھک سے بجھ گئی ہے اور اس عورت کے چہرے پر، جو اس کی روشنی میں اپنا سودا بیچنا چاہتی تھی، کالک اور لیپ کر گئی ہے۔

سیڑھیاں اُترتے وقت مجھے یوں محسوس ہوا جیسے باہر سڑک کے، فتح پوری کے، چاندنی چوک کے، ساری دلّی کے دیے گل ہو گئے ہیں۔ ہندوؤں، پٹھانوں، تغلقوں، لودھیوں، خلجیوں، غلاموں، مغلوں اور انگریزوں کی دلّی پر کسی بہت بڑے ہوائی حملے کی تیاریاں ہو رہی ہیں جس سے بچنے کے لیے ہم کسی اندھے کنویں میں اُترتے جا رہے ہیں۔

منٹو خاموش تھا۔ شاید اسے یہ محسوس ہو رہا تھا کہ اس کی سوگندھی میں اب جلنے کی ہمت بھی نہیں رہی۔ ہتک کا احساس بھی جاتا رہا ہے۔ سیٹھ ''اونہہ!'' کر کے نکل گیا ہے۔

——ابو سعید قریشی

ان اقتباسات سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ طوائف کو موضوع بنانا بھی منٹو کے لیے دراصل ایک اخلاقی انتخاب کا ہی جبر تھا۔ فحش نگاری کے عمل پر اس سے بڑا طنز اور کیا ہو سکتا ہے؟ یہ سوال منٹو کے معترضین کے لیے ہے۔

لیزلی فیڈلر نے چھپ چھپا تے بکنے والی کتابوں کا ذکر کرتے ہوئے یہ اعلان کیا تھا کہ اب فحاشی کی موت ہو چکی ہے اور ہم ادبی فحاشی کو ایک سنجیدہ عمل کی شکل میں قبول کرنے کے عادی ہوتے جا رہے ہیں —— اُردو افسانے کی زمین پر یہ بیج منٹو نے بکھیرے تھے، فصل اب تیار ہوئی ہے...

مگر منٹو! وہ فحش نگار کب تھا؟

●●●

منٹو: ہتک کے حوالے سے

•

عرصہ ہوا، ٹیلی ویژن پر کرشن چندر سے متعلق ایک دستاویزی فلم دکھائی گئی تھی۔ اس میں بہت سے ایسے منظر تھے جن میں کرشن چندر کی تخلیقی سرشت کے نیم معمولی نقوش اجاگر کیے گئے تھے۔ کہیں وہ سمندر کے کنارے بیٹھے لہریں گن رہے ہیں؛ کہیں رابرٹ فراسٹ کی نظم کے ایک کردار کی طرح تنہا اور اپنے آپ میں ڈوبے ہوئے وہ وادیِ کشمیر کی پیچ دار پگڈنڈیوں، گھنے بنوں اور معطر باغوں سے گزر رہے ہیں؛ کہیں ان کی نگاہیں دور افق پر جمی ہوئی ہیں؛ کہیں فٹ پاتھوں، گندی بستیوں، محنت کشوں اور مزدوروں کے درمیان پتلون کے پائینچے گھٹنوں تک چڑھائے، افسردہ اور ملول وہ چپ چاپ گزرتے جا رہے ہیں۔ نہایت مرعوب کرنے والے مناظر تھے۔ انسانی مساوات میں ایک ترقی پسند فن کار کے یقین، اس کی سماجی دردمندی اور درجات و طبقات سے ماورا تہذیبی وژن کی نمائش بہت دو ٹوک انداز میں کی گئی تھی اور مجموعی طور پر یہ تاثر پیدا کرنے کے جتن کیے گئے تھے کہ سماجی ذمے داری کے احساس سے مالا مال شعور قلمے اور قدمے ہمیشہ یکساں ہوتا ہے جو زندگی، رویے اور فکر کے اسالیب کرشن چندر کی تحریروں کو روشنی بخشتے ہیں، ان کی اپنی زندگی کے بام و در بھی اسی سے منور تھے۔ یہ کیسی معزز

سچائی ہے اور کتنی سبق آموز دیانت!

میں نے یہ جملے اظہار تمسخر کے طور پر نہیں بلکہ کمال سنجیدگی سے قلم بند کیے ہیں۔ غربت، افلاس، پسماندگی، سماجی نابرابری، استحصال پر افسردہ اور مشتعل ہوتا انسانی روح کے مطالبات ہیں۔ ان سے آنکھیں پھیر کر آپ ادیب تو کیا، آدمی بھی نہیں رہ جاتے کہ آدم کا خمیر جس مٹی سے اُٹھا ہے وہ بے حس و بے جان نہیں۔ یہ بھی صحیح ہے کہ آج کی دنیا میں اخلاق اور اقدار کے کسی باضابطہ نظام کی بات کرنا بہتوں کے نزدیک ایک طرح کی ذہنی پسماندگی اور حقیقت ناشناسی ہے۔ صدیوں کی بساط پر مضبوطی سے قدم جمائے ہوئے کتنے ہی ادارے منتشر ہو چکے اور تہذیب حاضر کی آندھی کے تھپیڑوں کو سہارنا بڑے بڑوں کے لیے ممکن نہ ہو سکا، پھر اخلاق و اقدار جیسی ''گھسی پٹی، عینیت زدہ اور زنگ خوردہ اصطلاحوں'' کا کیا ذکر؟ اس نوع کی باتیں اب نوجوان طالب علموں کی زبانی بھی سنی جا سکتی ہیں اور ان پر ایمان لانے کے لیے زندگی کے گہرے اور وسیع تجربات سے گزرنے کی شرط بظاہر غیر ضروری ہے۔ مگر آپ اداروں کے وجود سے انکار کے باوجود اس واقعے سے منحرف نہیں ہو سکتے کہ یہ رویہ اور اس کے نتیجے میں رونما ہونے والی ذہنی اور جذباتی پراگندگی کے اسباب کا سراغ بھی دراصل اسی انکار کے ملبے میں ملتا ہے۔ اب تخلیق کرنے والا غیر معمولی انسانی اوصاف کا حامل نہ ہو جب بھی زندگی کے عام مظاہر کی جانب اس کا انداز نظر عام اور معمولی آدمیوں سے کسی نہ کسی حد تک مختلف ضرور ہوتا ہے۔ مروجہ اخلاق اور فن کی ترکیب میں شامل اخلاقی عناصر کو ایک دوسرے سے ممیز کرنے کی استعداد بھی اُس میں عام آدمیوں کی بہ نسبت زیادہ ہوتی ہے۔ زندگی کے وہ تماشے جنھیں عام آدمی معمولات کا حصہ سمجھ کر نظر انداز کر دیتا ہے، تخلیقی آدمی پر کسی ہولناک سچائی کے بھید اس طرح کھولتے ہیں کہ اس کے روحانی نظم و ضبط اور مزاج کی اندرونی تنظیم کے پرخچے اُڑ جاتے ہیں اور پھر بڑی جانکاہی کے بعد وہ ادھر اُدھر بکھرتی ہوئی دھجیوں کو یکجا کر کے اپنی کھوئی ہوئی اکائی کی تعمیر کرتا ہے۔

یہ عمل پیچیدہ اور دشوار تو ہے ہی، ایک بڑے ظرف کا طالب بھی ہے۔ اگر کوئی ادیب اپنی شخصیت کی مناسب تہذیب اور تخلیقی مزاج کی تربیت کے بغیر اس عمل کی وادی میں قدم رکھتا ہے تو اس کی ہیئت اُن مسخروں سے مختلف نہیں رہ جاتی جو ہاتھ میں کسی ایقان، یا نظریے یا گروہ کا علَم اُٹھائے ایک جلوس کی قیادت اس طرح کرتے ہیں گویا ان کی حیثیت ایک مال بردار گاڑی کے انجن کی ہے۔ گاڑی کی حرکت اور رفتار کو قائم رکھنے کا نشہ ان میں ایک امتیازی شان پیدا کر دیتا ہے۔ اُن کی آنکھیں خلاؤں میں سرگرداں ہونے کے بجائے ہر راہ گیر سے تقاضہ کرتی ہیں کہ وہ اس امتیاز کو پہچانے اور انھیں محترم جانے۔ ان کی اُٹھی ہوئی گردن، اکڑا ہوا سینہ، پُرغرور پیشانی اور چال کا والہانہ انداز ہر کس و ناکس پر حقیقت روشن کرتا جاتا ہے کہ وہ اس ہجوم میں شامل بھی ہیں اور ان سے الگ بھی۔ اپنی ذات کے طلسم میں گرفتار وہ اپنی ہر ادا، ہر انداز سے دوسروں پر اپنی برتری کا سکہ جماتے چلتے ہیں۔ وہ تمام افسانہ نگار، جنھیں اس ضمن میں رکھا جاسکتا ہے، اخلاقیات کا راگ الاپے بغیر اپنے کرداروں کا دامن نہیں چھوڑتے۔ موقع بے موقع وہ کبھی کسی کردار کی زبان سے، کبھی اپنے بیان میں تقریریں، اقوال اور ملفوظات عطا کرتے جاتے ہیں کیونکہ جہاں تک اخلاقی تصور کا تعلق ہے اس کی دریافت کے لیے افسانہ نگاری کا سوانگ بھرنا کیا ضرور ہے۔ یہ سہل کاری تو اُن ''معمولی لوگوں'' کی دسترس سے باہر بھی نہیں ہوتی جو حرف شناسی کی عزت سے بھی محروم ہوتے ہیں۔ اُن کا مسئلہ دراصل زندگی کے کسی عمل میں ایک اخلاقی جہت کی دریافت کے بجائے صرف یہ ہوتا ہے کہ وہ دوسروں پر اپنی اس کامرانی کے وسیلے سے حاصل شدہ افتخار اور اعزاز کا رعب کیونکر قائم کریں۔ ان کے نزدیک محض ایک باخبر اور آزمودہ کار آدمی کے طور پر سامنے آنا کافی نہیں ہوتا، چہ جائے کہ ایک معمولی آدمی کے طور پر۔ فن کار اگر صرف فنی کرتب بازی کے اظہار پر قانع رہ گیا جب بھی بات جوں کی توں رہتی ہے۔ پڑھنے والا زیادہ سے زیادہ یہ سمجھ لے گا کہ اس نے جو کہانی پڑھی وہ سبق آموز تھی، یا یہ کہ اس ہنرمند کو کہانی لکھنے کا ڈھب آتا ہے۔ مگر سبق آموز کہانیاں :

ہندی فلموں اور زنانہ پرچوں میں بھی ڈھیر نظر آتی ہیں، اور جہاں تک دل چسپ طریقے سے کہانی سُنانے کا تعلق ہے تو یہ کام تیرتھ رام فیروز پوری اور خان محبوب طرزی بھی کر لیتے تھے۔ سو اس سے دس بیس گز آگے جائے بغیر بات نہیں بنتی۔ پھر کیوں نہ اپنی دانشوری اور عام لوگوں کی بہ نسبت اپنے امتیازات کا بھی چلتے پھرتے کچھ اظہار کر دیا جائے۔ اسی طرح خالی خولی افسانہ نگاروں کے مقابلے میں ایک الگ حیثیت پڑھنے والے پر بھی روشن ہو جائے گی۔ ہمارے معاشرے میں ایک ادیب پر سماجی مفکروں، مصلحوں، قومی معماروں کو بہرحال فوقیت حاصل ہے کہ اس کی تصدیق عوام الناس سے قطع نظر ادب کے نقادوں کی ایک پوری جماعت کے رشحاتِ قلم سے ہوتی ہے۔ منشی پریم چند سے لے کر کرشن چندر تک کتنے ہی قصہ گو اس میدان میں ممتاز اور مفتخر قرار پائے۔

مجھے معلوم نہیں کہ منٹو کبھی گندی بستیوں اور غلیظ فٹ پاتھوں سے گھٹنوں تک پائینچے چڑھائے افسردہ وملول گزرا تھا یا نہیں، یا یہ کہ اسے سمندر کے کنارے لہریں گننے اور خلا میں گھورنے کی عادت تھی یا نہیں تھی۔ اس کے قریبی دوستوں میں، وہ ابوسعید قریشی ہوں یا نصیر انور، اور خاکہ نگاروں میں کرشن چندر ہوں یا اوپندر ناتھ اشک، کسی کی تحریر سے منٹو کی کوئی ایسی تصویر نہیں اُبھرتی جو پڑھنے والے کو ذہنی سطح پر مرعوب کر سکے یا اس کے دل میں منٹو کے لیے احترام اور تکریم کے ویسے جذبات پیدا کر سکے جن کا سلسلہ مصلحوں اور مفکروں اور دانش وروں تک جاتا ہے۔ منٹو کا تہذیبی اور سماجی وژن اس کی شخصیت کی طرح ایک عام انسان کا وژن تھا چنانچہ اس سطح پر ہم اسے عالمی ادب کے اُن مشاہیر کی صف میں نہیں رکھ سکتے جن کے افکار فلسفے اور عمرانیات کے عالموں کی طبیعت میں جولانی پیدا کرتے ہیں۔ اس کی چند کہانیاں اگر دُنیا کی بہترین کہانیوں میں شمار کیے جانے کے لائق ہیں تو صرف اس لیے کہ منٹو کا تخلیقی وژن ایک غیر معمولی قصہ گو کا وژن تھا۔ منٹو پر اپنے مضمون میں عسکری صاحب نے کیا اچھی بات کہی ہے کہ ''انانیت کی مدد سے آدمی تنقید یا بُری بھلی نظمیں لکھ لے تو لکھ لے، افسانے نہیں لکھ سکتا۔

افسانہ لکھنے کے لیے تو سڑک کے روڑوں تک کو اپنے اوپر فوقیت دینی پڑتی ہے۔ رہا منٹو تو اس کے متعلق تو میں وثوق کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ اس کی انانیت بس ایک ڈھونگ تھا جو اس نے اپنی سچائی کی حفاظت کے لیے رچایا تھا۔ ادیبوں اور ادبی حلقوں کے لیے اس نے ایک الگ چہرہ تیار کر کے رکھا تھا جسے وہ ایسے موقعوں پر فوراً اوڑھ لیتا تھا۔ یہ بھی دراصل منٹو کا ایک تجربہ تھا— دوستوں کے ساتھ اور خود اپنی شخصیت کے ساتھ۔ اس کی خودستائی بھی ایک اعلانِ جنگ تھا، بے حسی کے خلاف۔ یہ بھی ایک دعوت تھی، جن چیزوں کو اس نے سمجھا تھا انھیں سمجھنے کی۔''
بہ حیثیت افسانہ نگار منٹو کے وژن کا سب سے اہم پہلو یہی ہے کہ کہانی کے ڈھانچے کی تعمیر میں کام آنے والے کسی مظہر یا اُس کی بُنت میں شامل کسی بھی لفظ پر وہ اپنی ذات کو مسلط نہیں کرتا۔ ہر شے، ہر اسم، تصویر کے ہر نقطے اور ہر لکیر کی اپنی حیثیت کا تعین وہ اس طور پر کرتا ہے کہ اُس کی اپنی شخصیت کبھی ان پر غالب نہیں آتی۔ سب کے سب اپنے عمل میں آزاد دکھائی دیتے ہیں۔ انھیں یہ آزادی اسی لیے میسر آتی ہے کہ منٹو اپنے فنکارانہ ضبط کے قیام اور تحفظ سے ایک پل کے لیے بھی غافل نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے حقیقت کی ہولناکی منٹو کی کہانی میں اپنے اظہار کی خاطر کسی فلسفیانہ پوز یا جذباتی مبالغے کی محتاج نہیں ہوتی۔ سچائی کی اپنی قوت کا جیسا گہرا شعور منٹو رکھتا تھا وہ اچھے بھلے قوی اعصاب والے کسی شخص کا جینا حرام کرنے یا اسے خبطی بنانے کے لیے کافی ہے۔ کبھی کبھی اس کے لفظ انگاروں کی مانند اس شدت کے ساتھ دہکنے لگتے ہیں کہ ان کی تپش دور سے بھی محسوس کی جاسکتی ہے۔ اس کی بعض کہانیوں (مثلاً ٹھنڈا گوشت، کھول دو) کے اختتامی جملوں کا اثر اس طرح ہوتا ہے کہ چند لمحوں کے لیے حواس یا تو معطل ہو جاتے ہیں یا پھر دماغ کی رگیں پھٹنے لگتی ہیں۔ واقعات کے اس جیسے موڑ منٹو کے ممتاز پیش روؤں (پریم چند: کفن) اور معروف معاصرین (کرشن چندر: بالکونی، کھڑکیاں، مہالکشمی کا پُل وغیرہ وغیرہ) کی کہانیوں میں بھی آئے ہیں اور ہم نے دیکھا ہے کہ ایسے لمحوں میں بیچارہ قصہ گو تو پیچھے کھسک گیا ہے اور اس کی جگہ ایک حقیقت آگاہ مفکر نے لے لی ہے یا

ایک فصیح البیان مقرر نے۔ منٹو کا سب سے بڑا امتیاز یہ ہے کہ وہ مقصد، اخلاق، افادیت، بصیرت نمائی یا دانشوری، غرضکہ کسی بھی قیمت پر اپنی تخلیقی سرشت کا سودا نہیں کرتا اور اپنے اس عمل پر قانع دکھائی دیتا ہے جسے انجام دینے کی ذمہ داری بہ حیثیت افسانہ نگار اس نے اپنی ذات پر عاید کر رکھی ہے۔

'ہتک' کے ذکر میں اس تمہید کا بیان میں نے صرف اس لیے کیا ہے کہ اس کہانی کو منٹو کے مجموعی ذہنی ماحول اور تخلیقی وژن کے تناظر میں دیکھ سکوں۔ میرا خیال ہے کہ منٹو کی کسی بھی کہانی کے مطالعے میں منٹو کے اُن رویّوں کا تذکرہ ناگزیر ہے جو اس کی کہانی کے معنی کا تعین کرتے ہیں۔ موضوع کے انتخاب سے لے کر کرداروں کے انتخاب، لفظوں اور جملوں کے انتخاب اور کہانی کی مجموعی فضا کی ترتیب تک منٹو کی تخلیقی سرشت کا عمل جاری رہتا ہے اور وہ ایک لمحے کے لیے بھی اس امر پر رضامند نہیں ہوتا کہ اپنی تخلیقی سرشت کے عمل میں کسی بیرونی عنصر کے عمل کو شریک کر سکے۔ جہاں تک منٹو کی تخلیقی سرشت سے وابستہ اخلاقی جہتوں کا تعلق ہے تو اس معاملے میں منٹو کا رویّہ بہت واضح ہے۔ عام انسانی سطح پر، ہر کس و ناکس کی طرح، منٹو کی بھی اپنی اخلاقیات تھی۔ لیکن بقول شخصے، فن اخلاق سے زیادہ بااخلاق ہوتا ہے اور منٹو ایک فن کار کی حیثیت سے اس بھید کو اچھی طرح سمجھتا تھا۔ اس نے اپنے تخلیقی اظہار کے لیے جس میدان کا انتخاب کیا اور جو ہیئتیں ترتیب دیں ان سب میں ہم منٹو کے اخلاقی انتخاب کا عکس دیکھ سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں یہ بات کچھ کم اہم نہیں کہ منٹو نے ہر قدم پر ایک افسانہ نگار کے منصب کا لحاظ رکھا ہے اور امتیاز کی اس پیچیدہ لکیر پر اس کی نظر ہمیشہ جمی رہی ہے جو رسمی اخلاق یا سماجی اخلاق اور ایک فن پارے کی اخلاقی نوعیت کے مابین کھنچی رہتی ہے۔ وہ جس تجربے کا انتخاب کرتا ہے اور اس تجربے کے اظہار کے لیے وہ جن کرداروں، اشیا، اسما اور مظاہر پر نظر ڈالتا ہے، پھر ان کی مجموعی ترتیب سے وہ جو لسانی ڈھانچہ تیار کرتا ہے، ان سب میں اس کے اخلاقی انتخاب کی گونج سنی جا سکتی ہے۔ منٹو کی گرفت میں آنے والا ہر تجربہ، اس تجربے کی

ترجمانی کرنے والا ہر کردار، اس کردار کے عمل کا پس منظر ترتیب دینے والا ہر مظہر یکساں طور پر فعال نظر آتا ہے اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس پوری کائنات کو حرکت میں لانے کے بعد منٹو نے اسے آزاد چھوڑ دیا ہے اور اس سے الگ ہو کر اس کا نظارہ کر رہا ہے۔ اس طرح منٹو، ایک عام خیال کے برعکس اپنی ذات کی نفی یا کہانی سے اپنی شخصیت کے اخراج کا مرتکب نہیں ہوتا بلکہ اس ظاہرا نفی کے ذریعے اپنا اثبات کرتا ہے اور پڑھنے والا ایک لمحے کے لیے اس حقیقت کے احساس سے غافل نہیں ہوتا کہ یہ کہانی منٹو سنا رہا ہے اور جس ہولناک سچائی کے چہرے سے دھند دھیرے دھیرے چھٹ رہی ہے وہ سچائی منٹو کی وضع کردہ ہے۔ دوسرے افسانہ نگار اس نوع کی سچائی سے اتنے دہشت زدہ یا جذبات گزیدہ ہو جاتے ہیں کہ خود ان کی ذات ایک سائبان کی صورت اس سچائی پر پھیل جاتی ہے۔ منٹو بظاہر، اپنے جذباتی اور حسی ردِ عمل کو ظاہر کیے بغیر اس سچائی کی تشکیل کے عمل میں اتنی آہستگی کے ساتھ شامل ہو جاتا ہے کہ ہم اسے دیکھ نہیں پاتے اور ہماری نگاہ کا مرکز صرف وہ سچائی ہوتی ہے جو کسی بھی قسم کی ملاوٹ کے بغیر اپنی قوت کا اظہار کر سکتی ہے یا کم از کم پڑھنے والے پر یہی تاثر قائم کرتی ہے کہ منٹو نے اس کی حرمت کا تحفظ کیا ہے اور اپنے آپ کو نمایاں کرنے کی خاطر اس کے ساتھ کوئی ایسا برتاؤ نہیں کیا ہے جو کہانی کو کسی خارجی دباؤ یا بیرونی اثر کا تابع بنا دے اور پڑھنے والا کہانی کے عمل سے زیادہ لکھنے والے کے جذباتی ردِ عمل میں دل چسپی لینے پر مجبور ہو جائے۔

جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، منٹو نفیِ ذات کا ارتکاب کیے بغیر کہانی سے اپنے غیاب یا اپنے اور اپنی کہانی کے مابین ایک معروضی فاصلے کا تاثر معدوم نہیں ہونے دیتا اور ایک عام پڑھنے والے کی مانند وہ خود بھی کہانی کے عمل کا تماشائی نظر آتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اپنی شخصیت سے فرار نہیں بلکہ ان چھوٹی بڑی شخصیتوں کے احترام اور ان اکائیوں کی آزادی کے تحفظ کا ایک طور ہے جو کہانی کے کرداروں، اشیا، اسما اور مظاہر سے عبارت ہیں اور جن کے مرکب سے وہ ہمہ گیر اور وسیع تر اکائی جنم لیتی ہے جسے ہم منٹو کی کہانی کا نام دیتے ہیں۔ شعوری سطح پر اپنی

شخصیت سے مکمل گریز کی جستجو میرے خیال میں ایک طرح کی نفسیاتی بیماری ہے جو اس امر کی جانب اشارہ کرتی ہے کہ لکھنے والا یا تو شخصیت سے یکسر محروم ہے یا پھر یہ کہ اس کی شخصیت بہت بھینچی ہوئی ہے۔ اسی طرح جا و بے جا اپنی ذات کی بے حجابانہ نمائش کا مطلب یہ ہے کہ شخصیت پانی کے ایک بلبلے یا غبارے کی مانند پھولی ہوئی ہے اور یہ ساری جسامت مصنوعی اور فرومایہ ہے۔ یہ ایک قسم کی خود آرائشی ہے جو کہانی کے عمل سے زیادہ اپنے ردِعمل میں دلچسپی رکھنے کے سبب لکھنے والے کی ذات کا حصہ بن گئی ہے اور سند باد کے بوڑھے جادوگر کی صورت اس کے کاندھوں پر سوار اور اس کی منشا کی عناں گیر ہے۔ سو یہ آزادی نہیں بلکہ ایک مستقل قید کی مثال ہے جسے لکھنے والا اپنی ذات آلودگی کے سبب جان بوجھ کر قبول کرتا ہے اور اپنی فنی سرشت کے ساتھ ساتھ اس کے اظہار کی ہیئتوں کو بھی مسخ کرتا جاتا ہے۔ کہانی کہانی کے دائرے سے نکل کر وعظ و پند، حکیمانہ افکار کا مرکب، اقوالِ زریں کا مجموعہ، کیس ہسٹری، سماجی اور سیاسی منشور، تاریخی دستاویز، سوانح حیات، غرضکہ یہ سب کچھ بنتی جاتی ہے اور افسانہ نگار افسانہ نگاری کی چوکھٹ چھوڑ کر فلسفیوں، سماجی مفکّروں، نفسیات دانوں، واعظوں، مصلحوں اور مورخوں کی دنیا میں اینڈتا پھرتا ہے۔ چنانچہ انسانی جذبات و واردات کی وہ دنیا جو اس کی کہانی میں سمٹی ہوتی ہے اس سے اس کا تعلق انتہائی مصنوعی اور مربیانہ رہ جاتا ہے اور اس کی حیثیت زیادہ سے زیادہ ایک وسیلے کی رہ جاتی ہے جس کے توسط سے ہم افسانہ نگار کی ذات تک پہنچتے ہیں کہ اس کے نزدیک وہی اس حرفِ تمنا کا نقطۂ آغاز بھی ہے اور انجام بھی۔

منٹو کا معاملہ یکسر مختلف ہے۔ بقول عسکری ''ہر آدمی کا تجربہ اس کے لیے اتنا ہی قابلِ قدر تھا جتنا خود اپنا۔ وہ کسی کو قبول کرنے سے پہلے شرطیں عائد نہیں کرتا تھا۔ منٹو کی محبت بھی شدید ہوتی تھی اور نفرت بھی۔ لیکن حقارت کا جذبہ اس کے اندر نہیں تھا۔ اچھا ہی ہوا کہ منٹو نے باقاعدہ طور پر زیادہ تعلیم حاصل نہ کی، اسی لیے تو عام آدمیوں سے ان کی سطح پر ملنے کی صلاحیت محفوظ رہی۔ اس کی نظر میں کوئی انسان بے وقعت نہیں تھا۔ وہ ہر آدمی سے اس توقع کے ساتھ

ملتا تھا کہ اس کی ہستی میں بھی ضرور کوئی نہ کوئی معنویت پوشیدہ ہوگی جو ایک نہ ایک دن منکشف
ہو جائے گی۔'' وہ لوگ جو سماجی مساوات کے اصول میں اپنے یقین کا باضابطہ طور پر اور
باجماعت اعلان کرتے ہیں، یہ کہیں گے کہ وہ بھی عام آدمی کے دکھ درد کو اسی لیے موضوع
بناتے ہیں کہ وہ اس دور کی عظمت کے ثنا خواں ہیں۔ ہوں گے۔ مگر افسانہ نگاری کا مسئلہ بس
اتنی سی بات سے حل نہیں ہوتا۔ اُن کی خرابی یہ ہے کہ انھیں عام آدمی کا درد جتنا عظیم دکھائی دیتا
ہے، اس سے زیادہ عظمت کا مستحق وہ اپنے آپ کو بھی سمجھتے ہیں کہ انھیں اس درد کو پہچاننے اور
اسے عام کرنے کی سعادت نصیب ہوئی ہے۔ ان کے نزدیک سارے انسان ایک سے سہی مگر
خود وہ کچھ زیادہ ہی ایک سے ہیں۔ وہ اپنے کرداروں کی ہستی میں گھل کر اس درد کو جھیلنے کے
بجائے اپنے علم اور ایقانات کی روشنی میں اس درد کا تجزیہ کرنے لگتے ہیں اور یہ بھول جاتے
ہیں کہ کہانی کرداروں اور ان سے وابستہ واقعات کے عمل سے آگے بڑھتی ہے، لکھنے والے
کے جذباتی ردِعمل سے نہیں۔ وہ بیچارے لوگ جو اس کہانی کے عمل میں شریک ہو کر لکھنے والے
کے ردِعمل کی اشاعت کا بار ڈھو رہے ہیں وہ نہ تو اس کے اہل ہیں نہ انھیں اتنی فرصت میسر ہے
کہ اپنے مسائل کا منطقی تجزیہ کر سکیں۔ اسی لیے منٹو کا یہ قول محض فقرے بازی کا نمونہ نہیں کہ
کہانی کا پہلا جملہ وہ خود لکھتا ہے، پھر باقی کہانی اپنے آپ کو لکھواتی ہے۔ وہ اپنے کرداروں کی
تخلیق کرتا ہے پھر وہ خود اپنے آپ میں الجھتے ہوئے اپنے مقدرات کا منظر یہ اس کی کہانی کی
سطح پر بکھیرتے جاتے ہیں۔ اپنے عمل میں اپنی معنویت کا آپ ہی انکشاف کرتے ہیں اور
لکھنے والے (بڑے بھائی) کے دست نگر نہیں رہ جاتے۔ چناں چہ ان کے عمل کی طرح ان کا
لہجہ، زبان، سوچ کے زاویے، لفظ، استعارے اور تشبیہیں سب کی سب ان کی اپنی ذات کا عکس
ہوتی ہیں۔ 'ہتک' کے لسانی ڈھانچے اور اس کی بُنت پر ایک نظر ڈالیے۔ یہ سب کا سب انھی
کرداروں کے وجود سے مشروط ہے جن کے نام کہانی میں آئے ہیں۔ سوگندھی کا چھوٹا سا بے
ترتیب کمرہ، پلنگ کے نیچے پڑے ہوئے سوکھے سڑے چپل، پیر پونچھنے والے پرانے ٹاٹ کی

صورت خارش زدہ کتا، دیوار گیر پر رکھا ہوا سنگار کا سستا سامان، کھونٹی سے ٹنگا ہوا طوطے کا پنجرہ، کچے امرود کے ٹکڑوں اور گلے ہوئے سنگترے کے چھلکوں پر اڑتے ہوئے مچھر یا پتنگے، ہز ماسٹرز وائس کے پورٹ ایبل گراموفون پر منڈھا ہوا کالا کپڑا، زنگ آلود سوئیاں، دیوار پر ٹنگے ہوئے فریم، تازہ اور سوکھے پھولوں سے لدی ہوئی گنیش جی کی شوخ رنگ تصویر، تیل کی پیالی اور دیا   یہ سب سوگندھی کے پس منظر کا خاکہ ترتیب دینے والے رنگ نہیں بلکہ آپ اپنی جگہ اس کہانی کے کرداروں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ دنیا جو سوگندھی کے اندر ہے اور وہ دُنیا جو اس کے وجود سے باہر ہے، اس کی شخصیت کا شناس نامہ ہے، ایک دوسرے کا تکملہ ہیں اور باہم ایک دوسرے کے معنی متعین کرتے ہیں۔ اسی طرح ساگوان کے پلنگ کے نیچے کھودا ہوا چھوٹا سا گڑھا جس میں سوگندھی پیسے چھپا کر رکھتی ہے، یا رام لال دلال، یا مادھو، یا رات کے دو بجے موٹر میں آنے والا سیٹھ —— اور وہ ٹارچ جو سیٹھ نے سوگندھی کے چہرے کے پاس پل بھر کے لیے روشن کی تھی اور اس روشنی کی گت پر اس کے منہ سے جو ایک آواز نکلی تھی، ''اونہہ''، یہ سب بھی اس کہانی کے کردار ہیں بلکہ سیٹھ سے ملاقات کے بعد تو جو سب سے اہم اور فعال دو کردار آنکھوں میں ناچتے رہتے ہیں وہ سوگندھی اور ٹارچ لائٹ کی گت پر بلند ہونے والی یہی مختصر سے آواز ''اونہہ'' ہے۔ منٹو نے انہی کے تصادم سے رونما ہونے والی، سوگندھی کے وجود کی ہولناک توڑ پھوڑ میں کہانی کے نقطۂ عروج کا سرا ڈھونڈ نکالا ہے۔ یہ دریافت اتنی اہم نہیں جتنا کہ وہ راستہ اور اس راستے کے مناظر ہیں جن سے گزر کر منٹو اس دریافت کی منزل تک پہنچا ہے، کیونکہ اسی میں ایک افسانہ نگار کی حیثیت سے منٹو کی انفرادیت اور اس کے تخلیقی وژن کا بھید چھپا ہوا ہے۔

چھوٹی چھوٹی چیزوں اور باتوں میں مہیب اور گمبھیر معنویتوں کی کھوج ہی افسانہ نگار کا مقدر بھی ہے اور اس کے لیے سب سے بڑا چیلنج بھی، خاص طور سے اُس صورت میں جب تلاش کے اس سفر کو وہ کسی طمطراق اور باجے گاجے کے بغیر انجام دیتا ہے۔ 'ہتک' کے ابتدائی صفحات

یعنی تقریباً نصف تک جن میں منٹو سوگندھی کی ذات اور اس کے لاحقوں کی رونمائی کرتا ہے، بنیادی واقعے کے آغاز اور انجام کی تفصیلات پر مشتمل ہیں۔ ان میں کسی غیر معمولی واردات تو کیا کسی انوکھی صورت حال تک کا بیان نہیں ہے۔ بس ایک گھٹی گھٹی سی فضا اور ایک رمی منظر نامے کا ورق پھیلا ہوا ہے جس پر سوگندھی کے معمولات کی تصویریں ہیں۔ یہ تمام تصویریں زندہ، متحرک اور ٹھوس ہیں۔ جس طرح سوگندھی کے کمرے میں غلیظ اور بوسیدہ اور تشنہ کام اشیا کی صفیں جمی ہوئی ہیں اسی طرح خود سوگندھی بھی ایک شے کے طور پر خود کو منکشف کرتی ہے۔ منٹو اس منظر نامے کے کسی پہلو پر رائے زنی نہیں کرتا۔ وہ مبصر نہیں، صرف ایک عکاس ہے! اس منظر نامے کے طلسم اور تحت الارض طوفانوں سے یکسر لاتعلق۔ چپ چاپ وہ اپنی بصیرت کے آئینے میں ایک خودکار کیمرے کی طرح اس منظر کے عکس اُتارتا جاتا ہے اور پڑھنے والے کی توجہ ساری کی ساری اس عکس پر ہی مرتکز رہتی ہے کہ منٹو کی پوری ذات اسی منظر سے ہم آہنگ ہو کر الگ سے اپنے ہونے یا نہ ہونے کے متعلق کچھ نہیں کہتی۔ اس منظر کا ہر گوشہ، تصویر کا ہر نقطہ اس کے لیے یکساں طور پر اہم ہے چنانچہ اس کی آستین میں روشنی کا جو سیلاب چھپا ہوا ہے اس کی زد سے کوئی گوشہ اور کوئی نقطہ بچنے نہیں پاتا۔ ہر شے خود اپنے ہی آپ نمایاں کرتی ہے اور اس ضمن میں منٹو کسی غیر ضروری کرید یا تشویش کا اظہار نہیں کرتا۔ اس کا کام تو صرف یہ ہے کہ کیمرے کے لینس کا زاویہ بگڑنے نہ پائے اور جس بے ترتیب کائنات کو وہ ایک معروض کے طور پر دیکھنے کے جتن کر رہا ہے اس کی بدنظمی کا نظم کسی بیرونی مداخلت کے بغیر، جوں کا توں کاغذ کے صفحے پر اُتر آئے۔ منٹو کی توجہ صرف ظواہر پر ہے، اس سچائی پر جس سے سوگندھی کی زندگی کا خرابہ آباد ہے۔ جہاں تک اس خرابے کی تعمیر میں کام آنے والی سیاہ اور بے مہر مٹی کا تعلق ہے یعنی وہ خمیر جس سے اس ویرانی نے جنم پایا ہے، منٹو اسے بے نقاب کرنے کی کوئی اوپری کوشش نہیں کرتا کیونکہ وہ جانتا ہے کہ یہ ویرانی ایک ہولناک سچائی کی طرح آپ اپنا اظہار ہے اور اس کے ظاہر اور باطن میں کوئی بھید، کوئی ٹکراؤ نہیں ہے۔

چناں چہ سوگندھی اور اس کی مادّی کائنات کے تمام مظاہر، جن میں انسان بھی ہیں اور جانور بھی اور بے جان اشیا بھی، یہ کردار بھی ہیں اور علامیے بھی۔ ان کے ظاہر میں ان کا باطن بھی منکشف ہوتا ہے، بغیر کسی خارجی تجویز، تحریک اور تجسس کے۔ یہ جو کچھ بھی ہیں اور جیسے بھی ہیں تمام وکمال سامنے ہیں۔ منٹو نہ تو کسی مقصد کے تحت ان کی ذات میں کسی قسم کی تخفیف کرتا ہے نہ اپنی جانب سے کوئی اضافہ۔ جس طرح منٹو کا اپنا وژن بے ریا تھا اسی طرح وہ اپنی کہانی کے عناصر کو بھی بے حجابانہ اپنے اظہار کی راہ پر چلنے دیتا ہے۔ وہ نہ تو ان کی قیادت کرتا ہے نہ ہی چوری چھپے ان کے عمل کا محاسب۔ جس فلسفیانہ استغراق کے ساتھ کرشن چندر ساحلِ سمندر سے پانی کی بیتاب موجوں کا نظارہ کرتے تھے اس کے برخلاف ایک شعوری لاتعلقی کے ساتھ منٹو اپنے کرداروں کے وجود کی سطح پر ابھرتی ڈوبتی لہروں کا مشاہدہ کرتا ہے۔ وہ عام افسانہ نگاروں کے برعکس اس رمز سے باخبر ہے کہ سمندر کا پانی اپنے تموج اور تحرک میں جس طرح تماشائی کی مرضی اور مشورے کا محتاج یا تابع نہیں ہوتا اسی طرح کسی بھی شے اور شخص کے وجود کی سطح اور اس سطح پر رونما ہونے والے واقعات افسانہ نگار کی مداخلت بے جا کے متحمل بھی نہیں ہوتے۔ اس معاملے میں اگر ذرا سی بھی بے احتیاطی برتی جائے یا دراز دستی سے کام لیا جائے تو ہر کردار اپنے لہو کی حرارت سے عاری ہو کر گیلی مٹی کا ڈھیر بن جاتا ہے۔ پھر صرف اسی عمل کے اظہار اور اسی گفتار پر وہ مجبور ہو جاتا ہے جو افسانہ نگار کی اپنی پسند، ناپسند، ضرورت یا مصلحت کے مطابق ہو۔

لیکن ظاہر ہے کہ کہانی میں محض خارج کی سطح پر رونما ہونے والے واقعات یا مشاہدات کے بے کم وکاست بیان سے بات نہیں بنتی۔ چنانچہ ہتک کی کہانی بھی رات کے دو بجے آنے والے سیٹھ کی زبان سے نکلی ہوئی ''اونہہ'' پر ختم نہیں ہوتی۔ یہ لمحہ دراصل آغاز تھا اس دہشت کا جو سوگندھی کو تمام انسانی روابط کے ٹوٹ جانے کے احساس کے ساتھ دکھوں سے بھرے ہوئے ایک سفر کی جانب دھکیل دیتی ہے۔ کہنے کو تو یہ سفر سوگندھی نے اپنی پیشہ ورانہ زندگی کے ساتھ

شروع کیا تھا مگر اس کی نوعیت اس لمحے سے پہلے مختلف تھی۔ اسے اب تک کم از کم ایک پُرفریب انسانی ربط کی رفاقت حاصل تھی لیکن اب اس رفاقت کا طلسم بھی بکھر جاتا ہے۔ سو سفر کی نوعیت بھی تبدیل ہو جاتی ہے۔ یہ سفر اب اُس انسان کا سفر ہے جو انسانوں کے درمیان بھی تنہا ہے اور اشیاء کے ہجوم میں بھی ایک خلا کے تجربے سے دوچار۔ اس لمحے کے ساتھ جیتے جاگتے وہ تمام کردار ـــــ رام لال دلّال، سیٹھ، حتیٰ کہ مادھو بھی استعارے بن جاتے ہیں اور ایک تجریدی پیکر یعنی سیٹھ کی زبان سے نکلی ہوئی ''اونہہ!'' کہانی کے باقی نصف کا سب سے طاقتور کردار۔ منٹو نے کم و بیش اتنے ہی صفحات میں سوگندھی اور اس کی ذات سے متصادم ہونے والے اس کردار کی کشمکش کا بیان کیا ہے جتنے صفحات اس نے اس لمحے کی آمد سے پہلے کی روداد کے لیے وقف کیے تھے۔ سوگندھی کے خارج کی دُنیا کا قصہ تو ختم ہو گیا مگر کہانی کو ابھی اور آگے جانا تھا، اُس اندوہناک سفر پر جس کی زمین سوگندھی کا باطن ہے، جہاں تمام انسانوں کے چہرے معدوم ہو جاتے ہیں اور انسانی روابط کے ٹوٹنے کی پُرہول صدا سوگندھی کی ذات کے سناٹے میں ہوا کی ایک اندھی لہر کی طرح چیختی پھرتی ہے۔

> اُس نے چاروں طرف ایک ہولناک سناٹا دیکھا ـــــ ایسا سناٹا جو اس نے پہلے کبھی نہ دیکھا تھا۔ اسے ایسا لگا کہ ہر شے خالی ہے ـــــ جیسے مسافروں سے لدی ہوئی ریل گاڑی سب اسٹیشنوں پر مسافر اتار کر اب لوہے کے شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہے

اس لمحے تک پہنچتے پہنچتے خود سوگندھی بھی ایک تعمیمی استعارے میں ڈھل جاتی ہے۔ اب وہ سوگندھی بھی ہے اور 'کالی شلوار' کی سلطانہ بھی جو اپنی کھڑکی سے ریلوے یارڈ میں لوہے کی پٹریوں پر شنٹنگ کرتے ہوئے بے اختیار اور بے ارادہ ویگن میں اپنی ذات کا عکس دیکھتی ہے

اور اپنے حال پر افسوس کے سوا کسی بھی عمل کے ذائقے سے ناواقف ہے۔ یہ لمحہ اس کے لیے اپنے عرفان کا لمحہ تھا:

> *بہت دیر تک وہ بید کی کرسی پر بیٹھی رہی۔ سوچ بچار کے بعد بھی جب اس کو اپنا دل پرچانے کا کوئی طریقہ نہ ملا تو اُس نے اپنے خارش زدہ کتے کو گود میں اُٹھایا اور ساگوان کے چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں لٹا کر سو گئی۔*

انسانی روابط ٹوٹنے کے بعد ذات کے گرد کراں تا کراں پھیلے ہوئے خلا کی کہانی کا سِرا منٹو نے اس لمحے کی دہلیز پر سوگندھی کے خارش زدہ کتے کے حوالے کردیا ہے کہ اب اسی کی وساطت سے ان تمام کرداروں کی معنویت کا تعین ہوتا ہے جنھیں سوگندھی کے خدا نے کتوں کی جگہ انسانوں کی جُون میں پیدا کیا تھا...

●●●

ہمزاد کی تلاش

●

Another Lonely Voice

by

Leslie Flemming

●

کہانی لکھنا، کہانیوں میں زندگی کرنا، پھر بجائے خود ایک کہانی بن جانا، عمل اور ردِ عمل کے یہ
تینوں دھارے ایک مرکز پر یکجا ہو گئے ہیں اور اُردو افسانے کی ستر پچھتر سالہ تاریخ میں اس
مرکز پر منٹو کچھ اس شان سے جما بیٹھا ہے کہ بہ طور افسانہ نگار اس کا ہر تجزیہ کم و بیش ان تینوں
حوالوں کا محتاج دکھائی دیتا ہے۔ سعادت حسن سے منٹو تک، احساس، رویّے اور طرزِ فکر کا ایک
منفرد تسلسل کسی اور سے کیا ٹوٹتا، خود منٹو بھی اس پر قادر نہ ہو سکا۔ یہی وجہ ہے کہ سعادت حسن
نے جتنی گرد اُڑائی، وہ سب کی سب، زیبِ داستاں کے لیے کچھ اضافوں کے ساتھ، بالآخر
منٹو کے حساب میں لکھی گئی۔ عسکری صاحب نے منٹو کو جینے کے ایک اسلوب سے تعبیر کیا تھا۔
اس مصرعے پر طرحیں لگانے کا سلسلہ جب سے اب تک اسی شدّ و مد کے ساتھ جاری ہے۔

ظاہر ہے کہ ایسا شخص جو جیتے جی ایک پُر پیچ ذہنی ماحول کی حیثیت اختیار کر لے، تنقید و تجزیے کی گرفت میں ذرا مشکل ہی سے آتا ہے۔ اسی دشواری نے منٹو کے مطالعے میں اُس بدعت کو راہ دی جس کے ڈانڈے اختصاصی میلانات سے جا ملتے ہیں۔ منٹو کا نفسیاتی مطالعہ، اسلوبیاتی مطالعہ، سماجیاتی اور تاریخی مطالعہ، فکری مطالعہ اور فنی مطالعہ، عنوان کوئی بھی قایم کیا گیا ہو، اس کے قہر کا شکار زندگی اور تخلیقی تجربے کے اُس جاری اسلوب کی ہر جہت کو ہونا پڑا جس کے ایک سرے پر سعادت حسن سے ملاقات ہوتی ہے اور دوسرے سرے تک پہنچتے پہنچتے یہ ملاقات منٹو کی ہمہ گیر ذات میں گم ہو جاتی ہے۔ انتہائی کوشش کے باوجود اب تک منٹو کے حصے بخرے نہیں کیا جا سکے۔ چنانچہ منٹو کو آپ یا تو تسلیم کر سکتے ہیں، یا پھر رد کر سکتے ہیں۔ میانہ روی سے منٹو نے نہ تو زندگی میں علاقہ رکھا نہ اُس زندگی کے تخلیقی اور جمالیاتی اظہار میں۔ اُس کے ناقدین کی مجبوری بھی یہی ہے کہ منٹو کا تجزیہ کرتے وقت چار و ناچار انھیں اُن تمام شرطوں کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے جو سعادت حسن منٹو پر عاید کیں اور منٹو نے اپنے پڑھنے والوں پر۔

یہ نہ سمجھیے کہ یہاں میں معروضیت کی مذمت کرنے بیٹھا ہوں۔ مذمت تو دور رہی، میں نے اُس تنقید کو ہمیشہ رشک بلکہ احترام کی نظروں سے دیکھا ہے جو معروضیت کو اصل الاصول کی طرح سینے سے لگائے رہتی ہے۔ ایسی تنقید ان حضرات کو بھی کچھ نہ کچھ بخش دیتی ہے جو غلطی سے بھی ادب کو ادب کی صورت پڑھنے کے روادار نہیں ہوتے۔ مگر اپنی اس معذوری کا قصوروار اپنے حواس کے سوا اور کسے ٹھہراؤں کہ کوئی بھی ادبی تحریر اُس وقت تک خود کو مجھ پر منکشف نہیں کرتی جب تک کہ اُس کا سیلِ اماں آگہی اور جذبے، مدرکات اور احساسات کی ثنوتیوں کا قلع قمع نہ کر دے۔ اس صورت حال میں خالص معروضی تجزیے کا مسئلہ ٹیڑھا ہی نہیں مہمل بھی نظر آتا ہے۔

آرٹ کی بنیادی معروضیت کے سوال پر بحث کرتے ہوئے عسکری صاحب نے ایک جگہ جوائس کا یہ قول بھی دوہرایا تھا کہ 'فن کار کائنات کے خالق کی طرح، اپنے فن پارے کے اندر

بھی ہو اور باہر بھی، اُس کے پیچھے بھی اور اُس سے اوپر بھی، اور اپنی تخلیق سے بالکل بے پروا اور کھڑا ہوا، ناخن تراشتا، نظر آئے۔" اگر فن کارانہ لاتعلقی اور معروضیت کے معنی یہی کچھ ہیں جو اس قول کی روشنی میں مجھ پر کھلے ہیں تو میں اسے ہر نوع کی آلودگی سے برتر تسلیم کرتا ہوں اور اس اصول کو فن کار اور نقاد دونوں کے لیے یکساں طور پر اہم بلکہ لازمی جانتا ہوں۔ بالخصوص منٹو کے معاملے میں تو یہ رویہ مطالعے اور تجزیے کے ایک ناگزیر عنصر کی صورت سامنے آتا ہے کہ منٹو کی کہانیاں اپنے پڑھنے والوں پر جو پہلی شرط عاید کرتی ہیں وہ یہی ہے کہ خود اپنی معروضیت اور منٹو کے تخلیقی رویے میں مضمر معروضیت کے مابین مفاہمت اور ہم آہنگی کا ایک راستہ تلاش کیا جائے۔

مگر واقعتاً ہوا کیا؟ کیا نئے اور کیا پرانے، اس میں ترقی پسند اور غیر ترقی پسند کی بھی کوئی ضد نہیں، سب نے سعادت حسن سے منٹو تک اُس بے مثال اور مسلسل واقعے میں بس اپنے ہمزاد کی تلاش کی۔ کامیاب ہوئے تو تالیاں بجائیں، تلاش بے کار گئی تو بارشِ سنگ، کہ بہر حال منٹو کے ساتھ سعادت حسن کا persona بھی لگا ہوا تھا۔ بالفرض یہ سایہ آنکھ سے اوجھل ہو جائے جب بھی افسانہ نگار منٹو کی فیاضی قدم قدم پر سہولتیں پیدا کرتی ہے اور اپنے معترضین کے لیے ملامت و دشنام کے ہزار بہانے مہیا کرتی ہے۔ منٹو کی تخلیقی طینت میں بصری اور حسّی مساوات نے جو اخلاقی سمت اختیار کی تھی اُسی میں منٹو کے معترضین نے اُس کی اخلاق سوزی کا جوہر بھی دریافت کیا۔ دوسری طرف منٹو کے شیدائیوں میں اکثریت اُن اصحاب کی ہے، جنھیں اُس کے گناہوں میں اپنے عہد کی ہزیمتوں کا سراغ ملتا ہے۔ گویا کہ معاملہ یہاں بھی منٹو کی اخلاقیات یا اقدار سے زیادہ ایک اقدار سے عاری معاشرے کے آشوب کا ہے جس کے شور و شر میں اخلاق کے بخیے بھی محفوظ نہ رہ سکے۔ نتیجتاً منٹو حقیقت پسند سا حقیقت پسند ٹھہرا۔

لیزلی فلیمنگ کی یہ کتاب ہاتھ آئی تو عنوان دیکھ کر سب سے پہلے یہی تاثر قائم ہوا کہ اس

کی وجہ تسمیہ۔ بس افسانے کے فن پر فرینک اوکونر کی معروف کتاب The Lonely Voice
ہے۔ چلیے، یہاں تک تو بات سمجھ میں آتی ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ اوکونر نے کہانی کی جو
تعریف مقرر کی ہے، یعنی کہ اظہار کا وہ اسلوب جو انسان کے اکیلے پن کی شدید آگہی کا پتہ
دیتا ہے، اس میں بھی کوئی مضائقہ نہیں' ہر چند کہ منٹو کے کچھ کردار اگر انسانی وجود کے مہیب خلا
اور لازوال سناٹے کی ترجمانی کرتے ہیں تو اس کے یہاں ایسے کرداروں کی بھی کمی نہیں جن کا
باطن روشنیوں کا مخزن بھی ہے اور گھنی گنجان آبادیوں کا مسکن بھی۔ سچ تو یہ ہے کہ منٹو کے
حواس کی گیلری میں اگر چار سو صرف ایک سی صورتوں کی بھیڑ ہوتی تو بہ طور افسانہ نگار اس کا
کام کب کا تمام ہو چکا ہوتا۔ اُس نے نہ صرف یہ کہ بھانت بھانت کی صورتیں جمع کیں، اُن
کے باطن اور معانی کی وہ ساری سرحدیں بھی گڈمڈ کر دیں جو برسہا برس کی روایات،
مفروضات، ترجیحات اور مسلمات نے متعین کی تھیں۔ اس کی خلاقی نے یقین کے بہت بُت
توڑے مگر ان ضربوں کا محرک محض کچھ نئے شک یا وسوسے نہیں تھے۔ ان کی تہہ میں ایک نئے
یقین کی گمک بھی صاف سنائی دیتی ہے اور یہ بتاتی ہے کہ منٹو کا مقصد نہ تو خالی خولی شور مچانا
تھا، نہ محض کرتب دکھانا۔ اُس کی شعبدہ بازیوں کا خمیر ایک منظم فکر اور ایک عظیم ایقان کی
سرزمین سے اُٹھا تھا۔ اس ایقان کے حوالے صرف نظریاتی اور صرف زمانی بھی نہیں تھے۔ شاید
اسی لیے منٹو اس حصار سے آسان گزر گیا جو ادب میں ترقی پسندی کے مروجہ تصور نے کھینچا تھا
اور جس نے منٹو کے بیشتر معاصرین کی بصیرت پر پہرے بٹھا دیے تھے۔ اس سے قطع نظر وجود
کے خلا کی دریافت محض بھی، کم از کم آج ہمارے لیے وہ نوعیت نہیں رکھتی جس نے کولمبس کے
لیے امریکہ کی دریافت کو ایک تاریخی کارنامہ بنا دیا تھا۔ منٹو کے بعض کردار جس خلا کا تجربہ
کرتے ہیں اُس کی جڑیں مصنفہ کے نتائج کے برعکس نہ تو سائنسی اور صنعتی کلچر میں پیوست
ہیں، نہ پہلی جنگِ عظیم کے بعد کی فکر میں ظہور پذیر ہونے والے احساسِ بیگانگی اور ڈی
ہیومنائزیشن میں۔ یہ اندوہناک تماشہ جس نے انجے مکار کے از مرغوبات نژاد نو کی شکل اختیار

کرلی، منٹو نے اپنے بعد آنے والوں کے لیے چھوڑ دیا تھا۔ منٹو نے تو یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ آدم زادوں کے محشرستان میں، وہ افراد جو ظاہر بینوں کو غلاظتوں کی پوٹ نظر آتے ہیں، دراصل ان کے سینے بھی خالی ہیں اور بالواسطہ طور پر اس تاب و طلب کے آئینے کہ انھیں اُن کی اپنی انسانیت کی بازآفرینی سے دور نہ رکھا جائے۔ اُن کے اور اُن کی دنیا کے مابین تعصبات کی جو دیواریں حائل ہیں، انھیں مسمار کیا جائے۔ یہ سب کچھ اسی صورت میں ممکن ہے جب ہماری اپنی انسانیت منافقتوں، ورثے میں ملی ہوئی نفرتوں اور دُنیا سازی و اخلاق بازی کے زائیدہ اندیشوں سے نجات کا راستہ تلاش کرلے۔ رہی انسان کی ازلی اور ابدی تنہائی تو اُس کے دروازے رسوائیوں کے کوچے میں بھی کھلتے ہیں۔ چنانچہ من و تو میں فاصلہ فی الواقع اتنا نہیں جتنا دکھائی دیتا ہے۔ اور جو کچھ بھی دکھائی دیتا ہے اس میں قصور منظر سے زیادہ خود دیکھنے والے کا ہے۔ اس منظر کو بدلنا ہے تو پہلے آپ کو اپنی نظر کا زاویہ تبدیل کرنا ہوگا۔ منٹو کے مطالعے میں یہ مشکل ادب کو رسمی اخلاق کا نائب جناب تصور کرنے والوں کے لیے ایک مستقل چیلنج کی حیثیت رکھتی ہے۔ اور چونکہ منٹو کی تخلیقی سرشت کی سنگینی، اس معاملے میں کسی مفاہمت پر آمادہ نہیں ہوتی، اس لیے خواہی نخواہی منٹو کے معترضین ہی کو اپنے موقف میں لچک پیدا کرنی پڑتی ہے۔ یہ جبر اُس منٹو کا بھی ہے جس نے اپنی انا کی کینچلی سے نکل کر برابر کی سطح پر بظاہر عام انسانوں سے کم تر افراد کو سمجھنے سمجھانے کے جتن کیے اور اُس افسانہ نگار کا بھی جس کا تخلیقی استدلال واقعات، اشیا، مظاہر اور موجودات کے معنی بدل دیتا ہے۔ منٹو کے بظاہر معمولی کردار اور سیدھے سادے نظر آنے والے واقعات، صرف اس لیے ایک متین اور الم آمیز طنزیہ جہت سے ہمکنار نہیں ہوجاتے کہ منٹو کا رویہ طنز تھا، بلکہ اس لیے کہ منٹو نارمل انسانوں کو اُن کی اپنی خلقی بوالعجبی سے آگاہ کرتا ہے۔ بظاہر فطری آداب و افعال کی غیر فطریت سے پردہ اُٹھاتا ہے اور ایسے منظر سامنے لاتا ہے جو پہلے سے موجود تھے، مگر خود اپنے زاویۂ نظر کی غلطی کے سبب ہم پر روشن نہ تھے۔ اس غلطی کا ادراک اور اعتراف عامیوں کے لیے بھی محال ہے کہ اس کا پہلا

نشانہ خود اپنی ہستی بنتی ہے، چہ جائے کہ ادب کے کسی باضابطہ اور پیشہ ور نقاد کے لیے، جو اپنے مفروضات کا عاشق بھی ہوتا ہے اور اپنی انا کا قتیل بھی۔ ایسا آدمی ہار کر بھی میدان میں ڈٹا رہتا ہے کیونکہ اپنا مرکز چھوڑ جانے کا مطلب ہے از سر نو اپنی شخصیت اور حواس کی تنظیم کا بیڑا اُٹھانا۔

خیر، متذکرہ مسئلہ منٹو کے نظام افکار کی ترکیب کے بس ایک عنصر کی مثال ہے۔ اس پر ضرورت سے زیادہ توجہ اپنی نظر کی تحدید اور منٹو کی حیثیت میں تخفیف، دونوں کے مترادف ہوگی۔ اس بحث کا جواز یوں نکلتا ہے کہ مصنفہ نے منٹو کے کرداروں کی بیگانگی اور تنہائی کو اُس کے فکر کے محور سے تعبیر کیا ہے اور اس چھوٹی سی کتاب میں یہ بات ایک سے زیادہ بار دہرائی ہے۔ اپنے بعد کی نسل سے منٹو کا جو ذہنی رشتہ قایم ہوا اس کی بنیادیں بھی مصنفہ نے بیگانگی اور تنہائی کے اسی احساس میں تلاش کی ہیں چنانچہ کتاب کا خاتمہ بھی اسی دریافت پر ہوا ہے کہ alienation کا تجربہ منٹو اور نئے افسانہ نگاروں کے مابین ایک پُل بن گیا ہے۔ البتہ ایک اور بات جو مصنفہ نے اپنے مطالعے کے اختتام پر کہی ہے سو فی صد درست نظر آتی ہے کہ منٹو سے نئے افسانہ نگاروں کے شغف کا ایک بہت بڑا سبب یہ تاثر بھی ہے کہ منٹو نے ہر قیمت پر اپنی تخلیقی آزادی کا دفاع کیا اور اس طرح متخالف میلانات اور نظریوں کے جبر کی فضا میں بھی فن کی حُرمت باقی رکھی۔

ایک اور رمز جو مصنفہ کی توجہ کا مستحق تھا، منٹو کی فکر کے وہ تہذیبی انسلاکات ہیں جن کی تعبیر صرف تحلیل نفسی یا مغربی میلانات کی مدد سے ممکن نہیں۔ جنسی تجربوں کے بیان میں رسمی حجابات سے منٹو کا گریز محض جدید نفسیات کا عطیہ نہ تھا، اس کی تہہ میں مشرقی اقدار حیات اور طرزِ احساس کی ایک کلیدی حقیقت کا سُراغ بھی ملتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ منٹو کی نقش نگاری پر لعن طعن غلام ہندوستان اور پاکستان میں ہوئی اور اس کی نصف درجن کہانیوں پر مقدمات اسی برصغیر کی عدالتوں میں قائم ہوئے۔ مگر اس کا اصل سبب یہ ہے کہ مشرق نے خود اپنی

روایت کے کچھ سبق جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے ساتھ فراموش کر دیے تھے۔ اس واقعے کو سمجھنے کے لیے صرف اٹھارہویں اور انیسویں صدی کی اُردو شاعری کے مزاج اور رویوں کا موازنہ کافی ہوگا۔ ادب میں اخلاق پیشگی اور طہارت شیوگی کی بدعت ہمارے یہاں انیسویں صدی کے تہذیبی میلانات کے ساتھ شروع ہوئی۔ ان میلانات کے سرچشمے اوّل و آخر مغربی تھے اور ایک طرح کی عیسوی اخلاقیات کے تابع۔ گذشتہ دو ڈھائی صدیوں کے مغربی اسالیب فکر جو اس دائرے میں سمٹ نہ سکے اور بادی النظر میں خودمختار و آسماں شکار دکھائی دیتے ہیں، ان کی وجہیں سائنسی عقلیت اور روشن خیالی کی اُس رو میں ڈھونڈی جا سکتی ہیں جو روایات اور اقدار کی شکست کا علامیہ بھی تھی۔ مشرقی روح کی وسعت اور مغربی فکر کی آزادی میں بنیادی فرق یہ واقعہ ہے کہ اوّل الذکر کی اساس اقدار کے ایک ہمہ گیر تصور پر قائم تھی اور ثانی الذکر نے اقدار کی ہزیمت و پسپائی کو اپنے قیام و استحکام کا جواز جانا۔ مشرقی روح سے یہ وسعت اُس کی اقتصادی پسماندگی اور سیاسی واماندگی نے چھین لی۔ چنانچہ یہ امر محض اتفاقی نہیں کہ برصغیر میں مشرق کی اپنی قدروں کے زوال اور مغربی کلچر کی کامرانی کا قصہ ساتھ ساتھ چلا۔ 'سیاہ حاشیے' کے وقوعوں میں مصنف نے جس Black Humor کی نشاندہی کی ہے وہ دراصل اسی تہذیبی المیے کا ماتم ہے۔ منٹو کی فن کاری نے اس ماتم کا جو طور اختیار کیا اُس کے اسرار منٹو کی تخلیقی سرشت کی سنگینی کو ذہن میں رکھے بغیر نہیں سمجھے جا سکتے۔ منٹو اپنے اضطراب کو سکوت میں، آنسو کو قہقہے میں اور نفرتوں کو زہرخند میں منتقل کرنے کے ہنر سے واقف تھا۔ اگر یہ بے رحمی تھی تو صرف اپنے ساتھ۔ ہراس اور مایوسی کے ماحول میں رونے بسورنے کے بجائے منٹو نے ہمیشہ اپنے ہونٹ سختی سے بھینچ لیے تھے۔ خود ترحمی اور خود ترحمی دونوں رویے بنیادی طور پر سوقیانہ ہیں۔ منٹو کی طبیعت کا سارا گداز اُس کے بظاہر سفاک اور سرد مہر ضبط اور غم آلود مسکراہٹوں میں چھپا ہوا ہے۔ وہ جانتا تھا کہ درد صرف گریہ و بکا میں شرکت کے ذریعہ نہیں بانٹے جاتے۔ یوں بھی اس کے المیاتی احساس کی شائستگی اور اس کی متین افسردگی اپنے اظہار سے زیادہ اپنے اخفا

میں رونما ہوئی ہے۔

مصنف کے ذہن میں غالباً ہر نئے میلان اور طرزِ نظر کی تان مغرب پر ٹوٹتی ہے چنانچہ اس نے ایک سانس میں قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین سے لے کر سریندر پرکاش، بلراج مین را اور انور سجاد، حد تو یہ ہے کہ جیلانی بانو اور رام لعل تک سب کو یوروپین اور امریکی قصہ نویسوں کا خوشہ چین ٹھہرایا ہے؛ اسی کے ساتھ ساتھ ان کے اپنے اسالیب کو خود اپنے کلچر کے لیے انوکھا بھی بتایا ہے (ص۔۹۴)۔ فسادات پر منٹو کی کہانیاں اُسے خوش تحریر، بالغ اور قابلِ مطالعہ نظر آتی ہیں مگر ان میں منٹو کا فنی برتاؤ مصنف کے نزدیک بیدی، عصمت اور انتظار حسین کے مقابلے میں کم تر درجے کا بھی ہے اور نسبتاً کم حقیقت پسندانہ بھی (ص۔۸۶)۔ اس میں پہلی مثال ذہنی شترگربے کی ہے اور اس لحاظ سے لائق معافی کہ ایک مغربی اسکالر کے لیے قرۃ العین حیدر سے رام لعل تک، بہرحال سبھی اُردو افسانہ نگار ہیں —— یہاں ایک لطیفے کا بیان بے محل نہ ہوگا۔ ایک بار علی گڑھ یونیورسٹی کے شعبۂ انگریزی میں ایک مغربی اسکالر تشریف لائے۔ صدر شعبہ نے جذبی صاحب کا تعارف مہمان سے یہ کہتے ہوئے کرایا کہ "He is a prominent Urdu poet" اس پر ایک صاحبزادے سے نہ رہا گیا اور مہمان کی طرف مصافحے کا ہاتھ بڑھاتے ہوئے بولے "I am also a poet"۔ مہمان نے ایک سی توجہ کے ساتھ دونوں پر نظر ڈالی اور فرمایا "So both of you are poets"! اس نوع کی شترگربگی کے شکار ہم اہل مشرق مغربیوں کے معاملے میں اور مغرب والے مشرقیوں کے سلسلے میں ہوتے رہتے ہیں۔ مگر فسادات پر منٹو کی کہانیوں کے تئیں مصنف نے جو رائے پیش کی ہے، اُس سے اور تو اور خود بیدی، عصمت اور انتظار حسین بھی اپنی تعریف کے باوجود مطمئن نہ ہوں گے —— منٹو سے ترقی پسندوں کے گلے شکوے اصلاً منٹو کی اُس گستاخانہ حقیقت پسندی ہی کے سبب تھے جو real کا سرا ideal سے جوڑے بغیر بھی خود کو اپنے وقت اور مکاں کے حدود سے اُٹھانے اور آزاد کرانے کا گُر جانتی تھی۔ پھر بیدی، عصمت، انتظار حسین اور منٹو میں موضوع یا مواد کی

ایک عمومی مماثلت کے باوصف رویے، اسلوب اور ردِ عمل کا فرق اس درجہ واضح ہے کہ تقسیم یا فسادات سے متعلق ان کی کہانیوں کو ایک میزان پر تولنے کی کوئی معقول اور نتیجہ خیز وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔ ان میں ہر ایک کی اپنی الگ الگ دنیائیں ہیں اور سفر کے سامان اور سمتیں بھی مختلف۔

منٹو کی صرف ایک کہانی 'بُو' کے تجزیے میں مصنف نے کہانی کے بنیادی تجربے کی جڑیں قدیم ہندوستانی فکریات کی زمین میں تلاش کرنے کی جدوجہد کی ہے اور اس تجربے کو ایک نئی جہت دی ہے۔ یلدرم کے افسانوں پر گفتگو کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی نے کیا عمدہ بات کہی تھی کہ کسی بھی قصے میں ایک نئی جہت کی دریافت اُس قصے میں مخفی ایک نئے امکان کی خبر لاتی ہے ـــــ مصنف نے 'بُو' میں جنسی لذت اندوزی کا جو استعارہ تلاش کیا ہے اور اس کی تعبیر کے لیے جو حوالہ ڈھونڈ نکالا ہے اس سے بے شک ایک نیا تناظر سامنے آیا ہے۔ مصنف کا خیال ہے کہ اس کہانی میں رندھیر اور گھاٹن عورت کے جیتے جاگتے کردار ہمارا دھیان کلاسیکی ہندو ادبیات کے دو مانوس استعاروں تک لے جاتے ہیں' ان کے مطابق عورت زمین کا استعارہ ہے، مرد بادل کا: بارش باہمی جنسی تعلق کا' اور عورت کے بدن کی بُو مٹی کی اس مہک کی یاد دلاتی ہے جو موسم کی پہلی بارش کے ساتھ زمین سے اٹھتی ہے' گھاٹن عورت کی سیاہ صحت مند جلد اور اس کے وجود سے وابستہ تمام مثالیں مصنف کے نزدیک دھرتی کے گرد گھومتی ہیں یا دھرتی کے جلووں سے علاقہ رکھتی ہیں۔

پُرش اور پرکرتی کے اس قصے کا تجزیہ عصمت چغتائی اور ممتاز شیریں نے بالترتیب طبقاتی امتیازات اور فطری نیز مصنوعی کی آپسی اور اندرونی پیکار کے حوالے سے کیا تھا۔ مصنف نے اپنی دیومالائی تعبیر ان دونوں تجزیوں کی ضد کے طور پر پیش کی ہے اور بلاشبہ دور کی کوڑی ڈھونڈ نکالی ہے۔ مگر اس میں قباحت یہ ہے کہ ایک تو اپنی بحث کے اختتام تک پہنچتے پہنچتے خود مصنف نے غالباً نادانستہ طور پر بہت معمولی ردوبدل کے ساتھ اس معاملے میں ممتاز شیریں کے موقف

کو قبول کر لیا ہے اور اس طرح خود ان کا emphasis تبدیل ہو گیا ہے، دوسرے یہ کہ 'بو' کیا، منٹو کی کسی بھی کہانی کو ہم خود منٹو کے مجموعی ذہنی عمل سے یکسر الگ کر کے اگر دیکھیں تو نئے نتائج تک رسائی کے باوجود منٹو کی روح سے دور رہیں گے۔ منٹو کا تو کارنامہ ہی یہ ہے کہ اس نے آدمی کو اس کی اسفل ترین سطح پر بھی حذف و اضافے کی کسی کوشش کے بغیر انسان کی صورت دیکھا اور اُس صورت حال کی پیش کش کے لیے، جو منٹو کا تخلیقی تجربہ بنی، اس نے شاید کبھی بھی مبالغے کی امداد طلب نہیں کی۔ واقعات جیسے کہ ہیں، یہ نہیں کہ جس طرح اوپر سے دکھائی دیتے ہیں، اُن کا ہنرمندانہ بیان حقیقت میں بھی دیومالا کی شان پیدا کر سکتا ہے۔ چنانچہ منٹو نے دیومالائی تربیت و تعبیر کی اگر کوئی سطح دریافت بھی کی تو جیتے جاگتے، کھرے اور سچے واقعات کی بساط پر۔ زندگی اس کے نزدیک بجائے خود اتنی محیر العقول شے اور اسرار سے بھری ہوئی سچائی تھی کہ اس نے سچائی کی کسی غیر ارضی، غیر فطری اور غیر انسانی یا مصنوعی کائنات پر کمندیں ڈالنے کی کوشش نہیں کی۔ 'پھندنے' یا اس قبیل کی اکا دکا کہانیوں میں واقعات اپنے مانوس اور متوقع عمل کی ابتری یا اشیاء اور مظاہر اپنی بیرونی سطح کے انتشار کی وجہ سے حقیقت کا جو خاکہ بناتے ہیں وہ بظاہر غیر منطقی ہوتے ہوئے بھی حقیقی ہے۔ یہاں حقیقت اور ماورائے حقیقت ایک ہو گئے ہیں۔ اسی لیے ان کا استدلال بھی محض ذہن کا تابع نہیں ہے اور اپنی ترسیل حواس و عناصر کی دوسری قوتوں کے واسطے سے کرتا ہے۔ پھر 'بو' تو ان کہانیوں میں ہے جن کے استعارے اپنے براہ راست اشاروں اور ترغیبات کے سبب کسی دور از کار استعاراتی عمل کا پتہ نہیں دیتے۔ ان کا حُسن ان کی پیچیدگی کے بجائے سادہ کاری میں ہے اور ان کی توانائی ابہام کی جگہ ایجاز آمیز صراحتوں سے جنم لیتی ہے۔ مکمل جنسی تجربہ اپنے اندر الوہیت کا جو بھی عنصر رکھتا ہو، منٹو نے اس کی ارضیت کا بھرم قایم رکھا اور انسان کے ہر عمل کو انسان ہی کی شرطوں پر قبول کیا۔ اس نے تو دیوتاؤں کے بھی مٹی کے پاؤں دکھا دیے، شاید اسی لیے کہ حقیقت کی یہ سطح منٹو کے نزدیک وجود کی سب سے سچی اور کھری سطح تھی۔ اس کے کچھ کردار

اگر فرشتہ صفت دکھائی دیتے ہیں تو اسی وجہ سے کہ ظواہر کے اینڈے بینڈے پن کے باوجود ان کی انسانیت برقرار رہتی ہے اور خارج کے کھردرے پن میں بھی ان کے طبائع کی نرم آثاری ایک زیریں ارتعاش کی صورت موجود رہتی ہے۔ منٹو نے سچائیوں کے چہرے سے نقاب اٹھائے ہیں اور فن کارانہ چابک دستی کے نام پر نقاب ڈالنے سے اجتناب کیا ہے۔ منٹو کے کرداروں کو سمجھنے میں مصنفہ نے غلطی یہ کی ہے کہ ان کی ہیئت اور ماہیت کے رمز کو ایک وحدت کے تناظر میں دیکھنے کے بجائے کرداروں کے عمل کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیکھا ہے۔ 'ٹھنڈا گوشت' کے سلسلے میں مصنفہ کا یہ فیصلہ کہ اس کہانی میں منٹو کا بنیادی مقصد فسادات کے ایک مدلل اور شدت کے ساتھ محسوس کیے گئے وژن کی عکاسی کے بجائے محض پڑھنے والوں کو چونکانا اور انسان میں بدی کی قوت کا انکشاف کرنا تھا، مصنفہ کی اسی بھیانک غلط نظری کے سبب سرے سے الٹا ہے اور منٹو اس قصے سے جو نتیجہ برآمد کرنا چاہتا تھا مصنفہ کا فیصلہ اس کے بالکل برعکس نتیجے تک لے جاتا ہے۔ مصنفہ کی اس رائے سے کہ یہ کہانی فسادات کے تئیں ایک انتہائی انفرادی اور غیر حقیقت پسندانہ زاویۂ نظر کی ترجمان بن کر رہ گئی (ساتھ ہی ساتھ مصنفہ کو یہ اعتراف بھی ہے کہ 'ٹھنڈا گوشت' منٹو کی سب سے زیادہ بالغ کہانیوں میں شامل ہے: ص۔۷۹)، کہانی کے حسن و قبح کے بجائے خود مصنفہ کی فہم و فراست کے سلسلے میں ایک بڑا شک جنم لیتا ہے۔ پھر یہ بات بھی حلق سے نہیں اُترتی کہ مصنفہ نے کن بنیادوں پر، دوسرے مصنفین کی کہانیوں کو اس باب میں برتر ٹھہرایا ہے۔ کیا صرف اس لیے کہ منٹو کی کہانیاں کسی طرح کی جذباتی رشوت کے بغیر پڑھنے والے کے ذہن اور احساسات سے جواب طلبی کرتی ہیں؟ منٹو کی حقیقت پسندی کا امتیاز ہی یہ ہے کہ اُس دور کی عام حقیقت پسندی اور مغرب میں قبولِ عام حاصل کرنے والے حقیقت نگاری کے مختلف دبستانوں کے برعکس یہ ہے میں چاہیے کی جستجو کا کوئی ایسا مشورہ نہیں دیتی جسے ہم کسی معین دائرے میں سمیٹ سکیں۔ منٹو کی فکری غایت کہانی کی اندرونی بُنت (texture) سے خود بخود نمایاں ہوتی ہے اور اوپر سے کسی مطمحِ نظر یا

مقصد کا بوجھ نہیں ڈالتی۔ اسی طرح 'کالی شلوار' اور 'ہتک' کو مصنفہ نے کرداروں کے بجائے ہندوستانی معاشرے میں عورت کی بدحالی کے قصوں سے تعبیر کیا ہے (ص۔۵۴)۔ گویا کہ منٹو یہاں افسانہ نگار کے بجائے سیدھا سادا پُرجوش مصلح بن بیٹھا ہے۔ خاص طور سے 'ہتک' میں منٹو کے ارتکاز کا نقطہ اتنا واضح اور روشن ہے کہ غلط نگاہی کی کوئی گنجائش باقی نہیں رہ جاتی۔ مگر مصنفہ کی دشواری یہ ہے کہ اُس نے ایک تو پہلے سے کچھ مفروضے بنا لیے ہیں اور ان کہانیوں میں کسی غیر متوقع موڑ کی شمولیت پر آمادہ نہیں، دوسرے یہ کہ اس نے منٹو کی مقصدیت اور عام مقصدیت میں تفریق کی زحمت نہیں اٹھائی ہے۔ 'ٹھنڈا گوشت'، 'کھول دو'، 'خدا کی قسم' اور 'سو کینڈل پاور کا بلب' —— یہ تمام کہانیاں مصنفہ کے خیال میں اسی لیے برباد ہوئی ہیں کہ ان کے اختتامیے غیر متوقع ہیں اور قاری کا دھیان ''کرداروں کے ارتقا اور موضوع سے ہٹا دیتے ہیں۔'' اسی خرابی کے نتیجے میں ''فسادات کے تئیں انسانی ردِ عمل کی مدلل عکاسی'' بھی ممکن نہیں ہو سکی ہے۔ نہ ہی انھیں پڑھ کر طبیعت کو وہ اطمینان اور آسودگی میسر آتی ہے جس کی مثالیں بمبئی کی کمرشیل فلمیں فراہم کرتی ہیں۔ منٹو نے اپنے کرداروں کو type بننے سے جس طرح بچایا ہے اور انھیں جس انوکھی بصیرت کے ساتھ ایک گہری معنوی وسعت دی ہے اسے سمجھے بغیر اسی نوع کے نتائج تک رسائی ہو سکتی تھی —— تفصیل میں طوالت ہے چنانچہ بس اتنا اور بتاتا چلوں کہ 'ٹھنڈا گوشت' کی طرح 'کھول دو' جیسی اعصاب شکن کہانی کے بارے میں بھی مصنفہ کی رائے یہی ہے کہ یہ کہانی تقسیم کے تجربے کا کوئی ''آفاقی، حقیقت پسندانہ اور شدت سے محسوس شدہ وژن'' نہیں پیش کر سکی ہے اور اس کا مقصد بھی بس قاری کو چونکانا ہے۔ گویا کہ منٹو صاحب اتنے دکھ دے کر بھی وہی مداری کے مداری رہے۔

اصل میں مصنفہ کے ساتھ دشواری یہ ہے کہ اس نے تقسیم اور فسادات سے متعلق کہانیوں کو ان کے معروضی اور مادّی حوالوں سے الگ کر کے رمزیوں (Allegories) اور تمثیلوں کی صورت سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' اس کے نزدیک بہ طور ایک پاگل خانے کے پوری

دنیا کا استعارہ ہے (ص۔۸۳)۔ اگر واقعی ایسا ہوتا تو خوب ہوتا مگر محل نظر مسئلہ یہ ہے کہ مصنفہ نے زماں اور مکاں کے ناگزیر رابطوں کو منہا کر کے اس نوع کی کہانیوں کا مفہوم متعین کرنا چاہا ہے اور بڑے چکر کاٹے ہیں۔ ستم بالائے ستم یہ کہ 'ٹوبہ ٹیک سنگھ'، 'فوبا'، 'پھندنے' اور 'سڑک کے کنارے'، سب کی سب یکساں طور پر اس کے نزدیک Allegorical stories ہیں
تیری سرکار میں پہنچے تو سبھی ایک ہوئے۔ نہ صرف یہ کہ انھیں ایک دوسرے سے مختلف فکری اور حسیاتی سطحوں پر برتا گیا ہے، ان کی جمالیاتی قدریں بھی مختلف ہیں۔ خود مصنفہ نے منٹو کے فنی ارتقا کا جو خاکہ ترتیب دیا ہے اس میں کسی بھی طرح اس منطق کی سمائی نہیں ہوتی۔ منٹو کے آخری دور کا ذکر ''پھندنے'' کے حوالے سے مصنفہ نے اس موقف کے ساتھ کیا ہے کہ منٹو کا یہ دور حقیقت پسندی سے غیر حقیقت پسندی کی طرف ایک واضح سفر کا دور ہے۔ چلیے یہاں تک تو خیر غنیمت تھا، گرچہ اسی موقع پر حقیقت پسندی کے نودریافت زاویوں (نئی حقیقت پسندی یا داخلی حقیقت پسندی) پر بھی نظر کر لی گئی ہوتی تو بہتر ہوتا، لیکن مصنفہ نے اسی داؤں میں پریم چند کو بھی سمیٹ لیا ہے۔ 'کفن' کی سفاک حقیقت نگاری کہ پریم چند کے فنی ادراک کا ایک نیا منطقہ ہے اور پریم چند کے سفر کا شاید سب سے زیادہ سنگین موڑ، مصنفہ کی نگاہ سے اوجھل رہ گیا ہے اور مصنفہ نے ہم تک یہ اطلاع پہنچائی ہے کہ زندگی کے آخری برسوں میں پریم چند کی طرح منٹو کا تخلیقی شعور بھی ایک تبدیلی سے دوچار ہوا تھا۔ یہ تبدیلی عبارت ہے حقیقت پسندی کے مزید ترک اور ''دوسرے معاصر غیر حقیقت پسندانہ رویوں'' کے انتخاب سے (ص۔۱۰۱)۔ 'کفن' جیسی کہانی کی موجودگی میں پریم چند کی بابت مصنفہ کی یہ رائے پریم چند کے ذہنی ارتقا کی پوری روداد سے یا تو بے خبری کا نتیجہ ہے یا پھر آئڈیلزم اور حقیقت پسندی کے انتہائی معمولی فرق کو بھی نہ سمجھ سکنے کا قہر۔

ان باتوں سے یہ ہرگز نہ سمجھیے کہ اپنے موضوع کی طرف مصنفہ کا رویہ غیر ہمدردانہ ہے۔ جی نہیں! اس نیک بی بی نے بقول خود منٹو کے بارے میں انتہا پسندانہ رویوں اور متضاد فیصلوں

کے بیچ ایک معقول اور متوازن نتیجے تک پہنچنے کی جستجو کی ہے اور منٹو کا مطالعہ جس گہری، ذہنی اور جذباتی وابستگی کے ساتھ کیا ہے بظاہر اُس سے یہی تاثر قایم ہوتا ہے وہ منٹو کی اہمیت کے اعتراف میں اگر مبالغہ آمیز حد تک پُر جوش نہیں تو بخیل بھی نہیں ہے۔ کتاب کے شروع میں اس نے منٹو کی زندگی کا افسانہ بہت ضبط اور سلیقے کے ساتھ ترتیب دیا ہے۔ جذباتیت کے کسی اظہار کے بغیر منٹو کی شخصیت کا کچا چٹھا بیان کرنے کی کوشش کی ہے اور لب و لہجے میں نہ تو شدت کا احساس ہوتا ہے نہ سرد مہری کا، مجموعی تاثر یہی پیدا ہوتا ہے کہ معروضیت کے باوجود اپنے موضوع سے اس کا تعلق خاطر وہی ہے جو کسی بھلے مانس کا ہونا چاہیے، یعنی کہ خاصا نرم اور توجہ آمیز۔ مگر منٹو شناسی کے لیے نہ تو منٹو سے ہمدردی کے جذبات کارآمد ہو سکتے ہیں نہ ہی وہ اصول و معیار جن کی لاٹھی سے ایک پورے ریوڑ کو ہانکا جا سکتا ہے۔ منٹو کے معاملے میں سب سے پہلے یہ طے کرنا ہوگا کہ ہماری توجہ کے کون سے مراکز ہیں جو منٹو کی حقیقت کا راستہ دکھا سکتے ہیں اور کہاں وہ موڑ آتے ہیں جہاں بھٹک جانے کا اندیشہ لاحق ہو سکتا ہے۔ مشروط اور متعین زاویوں کے ساتھ منٹو کو سمجھنے کی کوشش ایسی ہی ہے جیسے رنگین شیشوں کی عینک سے کسی منظر کے حقیقی رنگ کا سُراغ لگایا جائے۔ مصنفہ کے مآخذ کا میدان وسیع بھی ہے اور تحقیقی و عملی مطالعے کے مزاج سے ہم آہنگ بھی۔ لیکن یہاں بھی فرق و امتیاز کی جس صلاحیت سے کام لیا جانا چاہیے تھا بوجوہ مصنفہ کے لیے ممکن نہیں ہو سکا ہے، اس ضمن میں مصنفہ نے اگر تھوڑی سی چھان بین کر لی ہوتی اور اسے مناسب مشورے میسر آتے تو منٹو کو سمجھنے کے لیے اُسے ڈاکٹر عبادت بریلوی اور ڈاکٹر ابواللیث صدیقی یا پروفیسر وقار عظیم کا دست نگر نہ ہونا پڑتا۔ ان بزرگوں کی خدمات برحق، تاہم اس حقیقت سے انکار کا جواز ہمیں ان کی تحریروں میں نہیں ملتا کہ مکتبی قسم کی تنقید منٹو کی تفہیم و تجزیے کا بار بس دو چار قدم تک ہی اٹھا سکتا ہے۔

مصنفہ میں فرق و امتیاز کی صلاحیت کے فقدان کا کچھ اندازہ اس بات سے بھی ہوتا ہے کہ اس نے کتاب میں جا بجا سب دھان ستائیس سیر کے اصول پر عمل پیرا ہونے کے ثبوت فراہم

کیے ہیں۔ اس سلسلے میں ایک آدھ مثال تو آپ پہلے ہی دیکھ چکے ہیں۔ از منٹو تا قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، انور سجاد، سریندر پرکاش، بلراج مین را، یہاں تک کہ جیلانی بانو اور رام لعل بھی اسے تمام وکمال مغربی اسالیب فکر و اظہار کے نمایندے نظر آتے ہیں۔ 'بُو'، 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' اور 'پھندنے' یا 'انقلاب پسند'، یہ سب کی سب اُس کے خیال میں تمثیلی، استعاراتی بلکہ غیر حقیقت پسندانہ کہانیاں ہیں۔ اسی طرح پریم چند، علی عباس حسینی اور سہیل عظیم آبادی تقریباً ایک ہی قبیل کے ''حقیقت پسند مصلح'' ہیں (اصلاح پسندی کا میلان کن سطحوں پر حقیقت کی بنیاد میں خلل ڈالتا ہے، اس سوال سے مصنفہ نے کوئی سروکار نہ رکھا)۔ پتہ نہیں کس بھول چوک میں یہاں اعظم کریوی، سدرشن اور دیوندر ستیارتھی کے نام مصنفہ کی نگاہ سے اوجھل رہ گئے (اس کی تلافی مصنفہ نے آخری صفحات میں کردی ہے)۔ نذیر احمد کے ناول اور مرزا رسوا کی 'امراؤ جان ادا' دونوں کے ڈانڈے مصنفہ نے ایک ساتھ انیسویں صدی کی مذہبی، قومی اور تہذیبی اصلاح کے مقاصد سے ملا دیے ہیں۔ منٹو کے معاصرین میں ممتاز مفتی اور غلام عباس کے تئیں مکمل بے نیازی یا عسکری کے افسانوں کا سرے سے نوٹس نہ لینا بھی یوں محل نظر ہے کہ مصنفہ نے ناموں کے معاملے میں خاصی فیاضی برتی ہے۔ اس فراخدلی کی ایک نادر مثال ممتاز شیریں اور عبادت بریلوی کو ایک صف میں دیکھنا اور احتشام صاحب اور سرور صاحب دونوں کو ایک جیسا ''حقیقی ترقی پسند نقاد'' کر دکھاتا ہے۔

کسی نے مزاحاً یہ بات کہی تھی کہ اُردو ادب کا ہر محقق، موضوع خواہ بیسویں صدی میں پہلی جنگ عظیم کے بعد کا ہو، اپنی تحقیق کی شروعات ۱۸۵۷ء کے غدر سے کرتا ہے۔ یہ روایت مصنفہ نے بھی برقرار رکھی ہے۔ بلکہ اس سے بھی آگے بڑھ کر اُس نے منٹو کے پس منظر کا آغاز میر تقی میر اور ولی محمد نظیر اکبرآبادی سے کیا ہے اور اس باب کو منٹو کے ادبی سیاق کا نام دیا ہے۔ اگر اس کا مقصد محض انگریزی دانوں کو اُردو کی ادبی روایت کے مزاج اور اس کے ارتقائی مدارج سے روشناس کرانا تھا تو ہمیں مصنفہ کا شکرگزار ہونا چاہیے کہ اس نے اپنی بات ولی دکنی

سے شروع نہیں کی۔ خیر یہ مانے لیتے ہیں کہ ان اشاروں کی نوعیت ضمنی ہے اور کتاب بہر حال
بہ زبان انگریزی ایک امریکی یونیورسٹی کے اسکالر نے لکھی ہے۔ مگر اس کا کیا جواز ہے کہ
امریکی اسکالرز جو ادب کا مطالعہ بھی اکثر علوم کی سطح پر کرنے کے عادی ہوتے ہیں اور اعداد و
شمار یا اطلاعات کی فہرست سازی کے بغیر نتائج کی دریافت نہیں کرتے بعضے بیّن واقعات و
حقائق کے معاملے میں بھی اس طرح کے سہو کا شکار ہو جائیں جس کی مثال مصنف نے نذیر احمد
کے تذکرے میں فراہم کی ہے۔ 'مراۃ العروس' اس کے خیال میں ناول نہیں بلکہ پند آمیز
کہانیوں کا مجموعہ ہے (ص۔۹۳)۔ آخر کیوں؟ اگر یہ قصہ ناول کے شرائط پورے نہیں کرتا تو
اس کی وضاحت ہونی چاہیے تھی۔ یہ ایک مکمل قصہ ہے یا کئی قصوں کا قصہ؟ اس کی فنی تنظیم
اگر ناقص بھی ہے تو یہ حقیقت کس دلیل کے ذریعہ ثابت کی جا سکتی ہے کہ 'مراۃ العروس' ناول
نہیں ہے۔ اس اسرار سے کچھ تو پردہ اُٹھنا چاہیے تھا۔ مصنف نے ناول کا بیان مولوی کریم
الدین کے 'خط تقدیر' سے شروع کیا ہے اور پھر نذیر احمد، سرشار، شرر سے ہوتے ہوئے پریم چند
اور قرۃ العین حیدر پر نگاہ ڈالی ہے۔ پریم چند اور قرۃ العین حیدر کے درمیان جو فاصلہ ہے اور
اس عرصے میں ناول کے جو نمونے سامنے آئے، ان سے بس یہ کہتے ہوئے صرف نظر کر لینا
کہ یہ 'گئودان' اور 'آگ کا دریا' کی مثال شاہ کار نہیں ہیں، دریا کو کوزے میں بند کرنا ہے۔
طوالت کی تلخیص اس طرح بھی کی جا سکتی ہے۔ مگر تدریجی ارتقا کی حصار بندی کا حق یوں تو ادا
ہونے سے رہا۔ اسی طرح اُردو افسانے کی روایت کے محاکے میں پریم چند سے پہلے ایک
پورے دور کی طرف سے آنکھیں پھیر لینا بھی غلط تھا۔ یلدرم اور ان کے معاصرین نے جو
افسانے لکھے ان کی جمالیاتی قدر و قیمت کے سلسلے میں دو رائیں ہو سکتی ہیں، مگر ان کے شعور کی
تربیت میں بھی کسی نہ کسی حد تک مغرب کے اثرات دخیل رہے ہیں اور اس سے بعد کی افسانہ
نگاری کے لیے کچھ زمین ہموار ہوئی ہے۔ مصنف نے ایسے سوالات پر توجہ کو تضیع اوقات جانا۔
ٹھیک ہے۔ کسی بھی کتاب میں سب کچھ سمیٹ لینا سہل نہیں ہوتا لیکن اس طرح مصنف کے

طریق کار میں انتخاب سے زیادہ جا بجا ایک طرح کی تخلیقی جست کا انداز پیدا ہو گیا ہے اور کئی سوال بے جواب رہ گئے ہیں۔ پھر سب سے بڑا سوال تو یہ سر اُٹھاتا ہے کہ منٹو کی تعیینِ قدر میں اس قسم کے بکھرے ہوئے اشاروں سے کیا مدد مل سکتی ہے؟ اُردو فکشن کی روایت میں منٹو کی کیا حیثیت بنتی ہے؟ اس روایت سے منٹو کے رشتے کیا ہیں؟ انقطاع اور انحراف کی صورتیں کیونکر پیدا ہوئی ہیں اور اس سیاق میں ان کا کیا جواز سامنے آتا ہے؟ منٹو کی تخلیقی طینت پر اس روایت نے کیا اثر ڈالا ہے اور کس طرح کے ردِعمل کی محرک ہوئی ہے؟

مصنفہ کے طریق کار کی ایک اور جہت جو اپنی بوالعجبی کے سبب توجہ کا مطالبہ کرتی ہے، منٹو کے افسانوں کی درجہ بندی ہے۔ ادوار کا قیام درست اور بجا کہ اس واسطے سے منٹو کے طبیعی اور تخلیقی تجربات کے روابط کی ایک ارتقائی اور تدریجی تصویر سامنے آتی ہے۔ منٹو کے حواس اور اسالیب فکر پر جو بستیاں اثر انداز ہوئیں ان میں امرتسر، دلّی، بمبئی اور لاہور کی زندگی کے کچھ واقعات و حالات کا قصہ بھی مصنفہ نے ترتیب دیا ہے، بہت مربوط، منظم اور معروضی طریقے سے۔ اس سے منٹو اور اس کے شب و روز سے وابستہ منظر نامے کا ایک متحرک اور تغیر پذیر خاکہ بھی اُبھرتا ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی اشارہ کیا جا چکا ہے، منٹو کی پیدائش سے موت تک کی تفصیل مصنفہ نے کم سے کم لفظوں میں بہت خوبی کے ساتھ بیان کی ہے۔ یہ بیان ایک دل چسپ اثر انگیز سوانح عمری کا حسن رکھتا ہے اور اس کے توسط سے ہماری ملاقات ایک جیتے جاگتے کردار سے ہوتی ہے۔ اس کردار کو مصنفہ نے جس نظر سے دیکھا ہے اُسے ہم ایک طرح کی جذبہ آمیز لاتعلقی کا نام دے سکتے ہیں، یعنی بے تعلقی میں بھی ایک گہرے انسانی تعلق کا رنگ نمایاں ہے اور کسی براہ راست شخصی شغف کا اظہار کیے بغیر مصنفہ اس کردار سے ایک داخلی وابستگی کا پتہ دیتی ہے۔ اسے ہم انسانی سروکار اور دردمندی کے ایک قیمتی عنصر سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ منٹو کے معترضین کی تحریروں میں یہ عنصر سرے سے غائب ہے۔ مدّاحوں کے یہاں اس نے منٹو کی شخصیت کے گرد ایک الوہی دیوانگی کا ہالہ کھینچ دیا ہے جس کے سحر میں

حقیقتیں خواب آثار دکھائی دیتی ہیں۔ مصنفہ نے منٹو کی شخصیت کا احاطہ اُس کی تمام جہتوں اور سطحوں اور ارتعاشات کے ساتھ کیا ہے اور منٹو کے دوستوں نیز متعلقین خاص طور پر ابو سعید قریشی، حامد جلال، نصیر انور اور صفیہ منٹو کے بیانات اور تحریروں سے جو فائدہ اٹھایا ہے، اُس سے خود مصنفہ کی بصیرت اور کارکردگی پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ یہاں منٹو کی شخصیت نہ تو منہدم ہوئی ہے نہ منقسم۔ اُس کی ذات نہ تو محض افسانہ بن سکی ہے نہ ایک بے روح و رنگ واقعے کی محور۔ منٹو کی بے خودی و ہشیاری کے زاویے باہم مربوط نظر آتے ہیں۔ مصنفہ کی اپنی ترجیحات، تعصبات یا تحفظات کی کوئی لہر اس تصویر پر غالب نہیں آسکی ہے۔ اس تصویر کے ذریعے ہمارا تعارف پورے منٹو سے ہوا ہے جس کی پستیاں اور بلندیاں اپنی انسانی اساس کے سبب ہمیں یکساں طور پر فطری اور قرین قیاس محسوس ہوتی ہیں۔

مگر منٹو کی زندگی کے مختلف ادوار کی نشان دہی کے ساتھ ساتھ مصنفہ نے منٹو کی کہانیوں کے اقسام کا تعین جس شکل میں کیا ہے اور ان کی درجہ بندی کی جو دلیل قائم کی ہے وہ مضحک بھی ہے اور مہمل بھی۔ ''سیاسی کہانی'' اور ''رومانی کہانی'' کی اصطلاح تو سمجھ میں آتی ہے لیکن یہ ''ہمدردانہ کہانی'' کس چڑیا کا نام ہے (ص۔ ۳۸)؟ 'نعرہ'، 'کالی شلوار'، 'ہتک'، 'لائسنس'، 'شاردا'، 'خالی بوتلیں، خالی ڈبے' وغیرہ مصنفہ کے نزدیک ''ہمدردانہ کہانیاں'' ہیں۔ گویا کہ سیاسی اور رومانی کہانیوں میں ''ہمدردی'' کا عنصر نایاب ہے، یا یہ کہ باقی کہانیاں ''غیر ہمدردانہ'' ہیں۔ اگر جذبات کے حوالے سے کہانیوں کی قسمیں مقرر کی جائیں تو پھر ''ہمدردانہ'' ہی پر اکتفا کیوں؟ مخلصانہ، غیر مخلصانہ، مایوسانہ، غیر مایوسانہ، رفیقانہ، غیر رفیقانہ، شریفانہ اور غیر شریفانہ، غرضکہ بھانت بھانت کے عنوان قائم کیے جاسکتے ہیں۔ ۱۹۴۷ء کے بعد کی کہانیوں تک آتے آتے مصنفہ نے ان اقسام میں ایک اور قسم کا اضافہ کر دیا ہے: ''پارٹیشن اسٹوریز''۔ تجزیے کی آسانی کے لیے اس طرح کے خاکے بنانا شاید کبھی کارآمد ہوتا بھی ہو لیکن سوال یہ درپیش ہوتا ہے کہ کیا سیاسی کہانی سیاسی ہونے کے ساتھ ساتھ ہمدردانہ نہیں ہو سکتی؟ تقسیم اور فسادات سے

متعلق کہانی کیا سیاسی نہیں ہوسکتی؟ ہمدردانہ جذبات سے مالا مال کہانی کیا رومانی نہیں ہوسکتی؟
منٹو کی کتنی ہی کہانیاں ایسی ہیں جنھیں ہم درد کے احساس کے بغیر نہیں پڑھ سکتے۔ مگر اس کا سب سے بڑا کارنامہ ہی یہ ہے کہ وہ ہمیں درد کے احساس کی ترغیب نہیں دیتا، کسی طرح کی تلقین و ہدایت سے کام نہیں لیتا اور حقیقی زندگی کی صورت حال کے حوالے سے ہمارے اعصاب و حواس کے دروازوں پر دستک دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی وہ کہانیاں بھی جنھیں مصنف نے سیاسی یا رومانی کہانیوں کا نام دیا ہے، خالی خولی سیاسی اور رومانی کہانیاں نہیں ہیں۔ 'بو'، 'بلاوز'، 'دھواں' یہاں تک کہ 'خوشیا'، 'شیرو' اور 'مصری کی ڈلی' بھی سیدھی سادی رومانی کہانیاں نہیں ہیں کہ ان میں بنیادی تجربات کی ڈور ایک طرح کی داخلی حقیقت پسندی سے بندھی ہوئی ہے؛ فسادات سے متعلق کہانیوں کو غیر حقیقت پسندانہ اور ''ہمدردانہ'' کہانیوں کو حقیقی انسانی جوہر سے معمور قرار دینے کی وجہ بظاہر یہی دکھائی دیتی ہے کہ تقسیم اور خوں ریزی کے ہولناک تماشے سے ابھرنے والی کہانیاں مصنف کے ذہن میں اپنے ''غیر متوقع'' نتائج کے سبب اخلاقی مطابقت کا وہ تاثر نہیں پیدا کرسکیں جو اسے مرغوب تھا۔ اس قسم کی مطابقت ڈھونڈنا بہت اچھی بات سہی مگر اس یقین کو سرے سے جھٹک دینا کہ غیر متوقع اختتام تک لے جانے والی ہر کہانی کا جذبہ حقیقی زندگی کی بنیادوں سے لاتعلق ہے، لکھنے والے سے زیادہ پڑھنے والے کے اعصاب کی کمزوری کا پتہ دیتا ہے۔ پریم چند اور کرشن چندر سے قطع نظر دوسرے اور تیسرے درجے کے بعض ترقی پسند افسانہ نگاروں کو جن میں بہتوں کو صداقت کے پیغامبروں کا درجہ دیا گیا، اس کے اسباب پڑھنے والوں کی تحسین شناسی سے زیادہ اس واقعے میں دیکھے جاسکتے ہیں کہ مطبوع رویوں اور معتقدات کی مماثلت سے آگے انھوں نے کسی اور سوال میں الجھنے کی ضرورت ہی محسوس نہ کی۔ زندگی اپنی ہولناکی، ابتری اور اذیتوں کے باوجود بھی زندگی ہوتی ہے۔ ان پہلوؤں کو دبانے یا چھپانے کا مطلب یہ ہوا کہ افسانہ نگار نیکی کی راہ میں سچائی کو قربان کرنے پر مصر ہے اور یہ کہ خود اس میں سچائی سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ ٹوٹ چکا

ہے۔

فن کار کا تو کام ہی یہ ہے کہ وہ سخت سے سخت اور معیوب سچائی کو ہمارے لیے لائق توجہ ہی نہیں قابلِ قبول بھی بنادے۔ پھر منٹو تو اس معاملے میں کچھ زیادہ ہی ڈھیٹ واقع ہوا تھا۔ نرم چارہ تقسیم کرنے کی خدمت اس کے بہت سے معاصرین انجام دے رہے تھے اور خوش تھے کہ یہ سعادت بیکار نہ گئی۔ شاید اسی لیے ان کی ڈاک کا تھیلا مداحوں کے خطوط سے بھرا ہوتا تھا۔ منٹو کے ہاتھ کیا آیا؟ کچھ ملامت نامے یا پھر عدالتوں کے سمن اور نوٹس۔ اور اب، جب کہ وہ قصہ ختم ہوئے بھی ستائیس برس گزر چکے ہیں، کسی نہ کسی شکل میں یہ سلسلہ جاری ہے۔ پچھلے چند برسوں میں نئے نقادوں نے منٹو پر اچھے بُرے جو مضامین لکھے، ان کی اطلاع مصنفہ تک یا تو پہنچی نہیں یا پھر راستے میں ستائیس برس پرانے وہ ضخیم شخیم منٹو نمبر حائل ہوگئے جو منٹو پر ''شریفانہ'' تنقیدوں سے بھرے پڑے ہیں اور جن کے حوالے مصنفہ نے جابجا دیے ہیں۔

بہرحال، لیزلی فلیمنگ کی یہ کتاب اپنے موضوع کے تئیں خلوص اور مصنفہ کی غیر معمولی متانت اور محنت نیز اس کے طریقۂ کار کی معروضیت کے باوجود غلط اور دور از کار نتائج تک محض اس وجہ سے پہنچی ہے کہ اس کے emphasis کے کچھ نقطے غلط ہوگئے ہیں۔ کچھ قہر غلط اور ناقص تجزیے کا ہے، کچھ غیر معتبر ماخذ کا اور کچھ منٹو کے ذہنی و تخلیقی ماحول اور روایت پر گرفت کی کمزوری کا۔ بقول عسکری:

> ادب کی ایک الگ ہستی ہے اور اس کی زندگی کے اصول بھی الگ ہیں۔ نفسیات یا انسان کا ''نفس'' ایک ہیجان ہے جیسے اچھے اور بُرے کی اخلاقی قدروں یا حسین اور بدصورت کی جمالیاتی قدروں سے کوئی واسطہ نہیں۔ اس کے برخلاف ادب اور آرٹ کی ایک تنظیم ہے، ایک

> ہم آہنگی ہے، اس کی زندگی جمالیاتی قدروں پر منحصر ہے اور اخلاقی قدروں سے بھی یہ بے واسطہ نہیں رہ سکتا۔ نفسِ انسانی صرف دو چیزیں جانتا ہے۔ اس کی جانب داریاں دو قسم کی ہیں ''لطف کی تلاش'' اور ''تکلیف سے بچنا''۔

مصنف نے ''لطف کی تلاش'' کو ہمزاد کی تلاش کے مترادف جانا اور تلاش کے اس سفر میں انسان کی خلقی تن آسانی کے تحت ''تکلیف سے بچنے'' کی جدوجہد کی نتیجہ یہ کتاب!

میں نے یہ کتاب بہت مزے لے لے کر پڑھی ہے اور دوسروں کو بھی اسے پڑھنے کا مشورہ دوں گا، اس شرط کے ساتھ کہ منٹو کو آزادانہ پڑھنے کے بعد یہ کتاب اُٹھائی جائے۔ تجربے میں اکثر آیا ہے کہ بظاہر بہت سلجھی ہوئی، رواں دواں اور مدلل گفتگو بھی مسائل حل کرنے کے بجائے مزید اُلجھا دیتی ہے یا ایسے راستوں تک لے جاتی ہے جہاں اصل مسئلہ مباحث میں روپوش ہو جاتا ہے۔ لیزلی فلیمنگ نے بھی جو کچھ کہا ہے، بہت سلیقے سے کہا ہے، مگر کیا کچھ کہا ہے، اُسے سمجھنے کے لیے منٹو کو اپنے طور پر بھی سمجھنے کی ضرورت ہے۔ یہ ضرورت نہ تو اپنے ہمزاد کی تلاش سے پوری ہوگی، نہ ہی اس طرح کہ منٹو کو اس کے اپنے ہمزاد کی نظر سے دیکھا جائے۔ یہ دونوں راستے سہل ہیں مگر خطرے سے خالی نہیں ہیں۔

منٹو کی زبان اور اسلوب کے عناصر کی بحث میں بھی مصنف نے چند اشتعال انگیز باتیں کہی ہیں، مثلاً یہی کہ منٹو کی زبان ''ہمارے زمانے کے غیر حقیقت پسندانہ فکشن'' کے لیے ایک انتہائی بھرپور وسیلے کی حیثیت رکھتی ہے۔ خدا جانے کون سی نفسیاتی مجبوری مصنف کو معاصر افسانوی ادب کے جس عنصر کا شیدائی بناتی ہے وہ اول و آخر اس کے لیے غیر حقیقت پسندانہ ہے۔ حقیقت پسندی اور غیر حقیقت پسندی کے جو تصورات منٹو کے زمانے میں ذہنی بازی بہانہ بن گئے تھے، اس شور کو تھمے بھی مدت گزری۔ ایسی خبریں اخباروں میں تو چھپتی

رہیں۔ آج کی کہانی حقیقت یا ماورائے حقیقت، یا ان دونوں سے الگ حقیقت کے کسی اور دھارے سے خود کو جوڑنے کا جتن کر رہی ہے، یہ ایک الگ بحث ہے اور اس کے لیے ایک الگ تفصیل درکار ہوگی۔ منٹو کیا، کسی بھی ادیب کی زبان و اسلوب کے واسطے سے ہیئت کی جستجو اگر اس کی گرفت میں آنے والی زندگی کی جستجو نہیں بنتی تو محض مردہ پروری ہے جس کی بات غالب بہت صاف لفظوں میں کہہ گئے ہیں کہ: مردہ پروردن مبارک کار نیست۔

۱۸ر جنوری ۱۹۵۵ء کو جو شخص سپرد خاک کیا گیا، اس کا اصل نام تو صرف سعادت حسن تھا۔ یہ صحیح ہے کہ منٹو کا خمیر سعادت حسن ہی کی مٹی سے اٹھا تھا مگر منٹو نے ابھی تک تو ہار مانی نہیں...

●●●

منٹو تھیمز

●

ہمارے زمانے کے ایک مصور نے اپنے تخلیقی موقف کی نشاندہی ان لفظوں میں کی تھی کہ ''میرا ایمان انسانی کرب پر ہے''۔ اس کا خیال تھا کہ اسی کرب نے اس کی بصیرت کو زندہ رکھا ہے اور اسے رنگوں اور لکیروں کے وسیلے سے اپنے اظہار کی قوت بخشی ہے۔ رام چندرن نے ایسا کوئی دعویٰ نہیں کیا، مگر اس کی تصویریں، اپنے ہمہ گیر تنوع کے باوجود اسی تاثر کی ترسیل کرتی ہیں۔ اندوہ اور اضطراب کی ایک زیریں لہر اس کے ہر کینوس کی سطح پر اپنی موجودگی کا احساس دلاتی ہے۔ اور ایسا اس حقیقت کے باوجود ہوتا ہے کہ رام چندرن انسانی مقدرات کی بوالعجبی پر قہقہے بھی لگاتا ہے اور ان تضادات کی ناگزیریت کا شعور بھی رکھتا ہے جن کے امتزاج نے ایک زوال آزمودہ انسانی صورت حال کا خاکہ ترتیب دیا ہے۔ اُس کی بیشتر تصویروں میں ایک طنزیہ تمسخر کی کیفیت بہت نمایاں ہے، لیکن وہ نہ تو مبلغ ہے، نہ مصلح چنانچہ اپنے داخلی ہیجان کی نمائش کے بغیر ہم سے خطاب کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُس کی تصویریں اپنے خطوط کی قطعیت اور رنگوں کے انضباط کا تاثر محفوظ رکھتی ہیں۔ ہم پہلی نظر میں خواہ اُن کے مافی الضمیر تک نہ پہنچ سکیں، جب بھی ایک مرتکز کیفیت، ایک مرکزی نقطے کے وجود سے انکار نہیں کر سکتے۔ اس کے

کینوس پر محیط مفہوم کی دائرہ در دائرہ موج اسی نقطے کے گرد رقصاں دکھائی دیتی ہے۔

اس سلسلے میں ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ رام چندرن کے شعور نے اپنے اظہار کے لیے جو ہیئتیں دریافت کی ہیں، وہ موجودہ انسان کے انتشار کی عکاس ہیں۔ اس انتشار کی سطح ذاتی بھی ہے، اجتماعی بھی۔ لیکن اس زمانے کے بیشتر مصوروں کے برعکس وہ اس انتشار کو ظاہر کرنے کے لیے نہ تو گنجلک لکیروں سے کام لیتا ہے، نہ ہی اُس کے کینوس پر رنگ کسی پُراسرار خودکارانہ عمل کے نتیجے میں بے ارادہ اور بے سمت پھیلتے اور بہتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس کی لکیروں کا ہر زاویہ، برش کی ہر ضرب، تصویر کا ہر نقطہ ایک اسم کی مانند معیّن، مربوط اور ضابطہ بند ہے۔ تجربے تک رسائی میں اس کے تخیل نے چاہے جتنی بھی آزادی شعار کی ہو، کینوس پر منتقل کرتے وقت وہ اظہار کے چند مقررہ اصولوں کی حد سے باہر نہیں جاتا، نہ کسی قسم کی تجربہ پسندی کے بہانے اس حد کو توڑنے کے جتن کرتا ہے۔ میری سمجھ میں اس کی دو ہی وجہیں آتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ رام چندرن نے اپنے وسائلِ اظہار کا تعیّن لمبی ریاضت کے بعد کیا ہے اور تخلیقی آزادی کے اُس تصور سے خود کو الگ رکھا ہے جو فن کار کے لیے ہر طرح کی من مانی کا ایک جمالیاتی جواز فراہم کرتا ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ اپنے ناظر کے وجود سے لاتعلق نہیں ہے اور جہاں دوسروں کے سر یہ ذمے داری ڈالتا ہے کہ فن کو فن کے طور پر قبول کرنے کی استعداد خود میں پیدا کریں، وہیں اپنے آپ سے بھی یہ تقاضہ کرتا ہے کہ اپنے تجربات میں دوسروں کو شریک کرنے کے لیے کچھ ایسے ضابطوں کی پابندی ضروری ہے جن پر وہ اور اس کے ناظر دونوں متفق ہو سکیں۔ پہلی بات کے سلسلے میں یہ عرض کرتا چلوں کہ ڈالی جیسا مصور بھی جو تخلیق کے عمل میں فن کار کے رویّوں کی مہملیت کا معترف ہے اور ایک مشہود غیر عقلیت (concrete irrationality) کی ترجمان اشکال کی خاکہ کشی کو اپنے فنّی نصب العین کی حیثیت دیتا ہے، اس تصور کا منکر نہ ہو سکا کہ فن کے شاہکار نمونے احتیاط، توجہ اور ریاضت کے بغیر وجود میں نہیں آتے یعنی یہ کہ ذہنی کاہلی کے طور طریقے، سچّی اور اچھی فنّی تخلیق کے عمل سے میل نہیں کھاتے۔

یہاں نہ تو احتیاط اور توجہ سے مُراد مارے باندھے کی نفاست اور تراش خراش ہے، نہ ریاضت کا مفہوم یہ ہے کہ ایک طرح کے فنّی تصنع یا دانشورانہ قبض میں تخلیقی اظہار کی راہیں تلاش کی جائیں۔ یہ راستہ بالآخر مصوّر کو اس موڑ تک لے جاتا ہے جہاں وہ رنگ اور خط کو مقصود بالذات سمجھ کر اپنی آنکھوں کے دریچے انسانی تجربات کی تماشہ گاہ کے ہر منظر پر بند کر دیتا ہے اور اس کی دنیا بس انوکھی ہیئتوں اور موہوم اشکال کے احاطے میں سمٹ آتی ہے، یا پھر انجام کار Action Painters کی طرح وہ جسم پر رنگوں کا لیپ لگائے وسیع وعریض کینوس پر لوٹتا پھرتا ہے اور اس خوش گمانی میں مبتلا رہتا ہے کہ فنکارانہ استغراق میں مانع ہونے والی ہر بیرونی گرفت سے اُس نے خود کو آزاد کر لیا ہے۔ اس قسم کی ریاضت کا ایک عبرت ناک پبلوفیشن زدگی کے اُن میلانات میں بھی دیکھا جا سکتا ہے جنہیں ایک طرح کی تہذیبی نوآبادیاتی سرگرمی میں مصروف سرمایہ پرست معاشروں نے رواج دیا ہے۔ پھر شعر وادب اور فنون لطیفہ کے معاملے میں کون سا ایسا میلان ہے جس کی تصدیق کے لیے کھینچ تان کر ایک جمالیاتی اصول وضع نہ کر لیا جائے۔ چنانچہ شعر وادب کی طرح مصوری کے سلسلے میں بھی ایسے بالغ نظر علما کی کمی نہیں جو انھیں انسانی تجربات کے ہجوم سے نکال کر تجربہ گاہوں کی خلوت میں پہنچا دیتے ہیں اور اس سناٹے میں جہاں دُور دُور تک انسانی آواز کا سراغ نہیں ملتا حسب منشا ان سے نپٹتے ہیں۔ رام چندرن کی تصویروں میں جس انہماک اور ریاضت کے نشانات ملتے ہیں اس کی نوعیت دوسری ہے۔ وہ اس رمز سے باخبر ہے کہ چونکہ اس کے مدرکات کا بنیادی حوالہ زماں اور مکاں کی وہ بساط ہے جس پر اس کے پاؤں جمے ہوئے ہیں اس لیے اظہار کی جیسی بھی ہیئت وہ دریافت کرے، اس کی حسیت کا رشتہ اپنے حاضر سے استوار رہے گا۔ اس نے عصری انسلاکات کو اپنے سر کا آسیب نہیں بنایا چنانچہ اس کی تصویروں میں نہ تو مغرب کے Pop اور Op آرٹ کی نیم جاں روایت کا کوئی عکس نظر آتا ہے نہ ہی اس کی انفرادیت فیضان کے اُن سرچشموں سے کوئی علاقہ رکھتی ہے جو مغربی صنعت اور ٹکنالوجیکل تمدّن کی زمین سے نمودار ہوئے ہیں۔ اس

نے ٹکنالوجیکل تمدن کے لاحقوں اور مشین سے استعارے کا کام اپنی کئی تصویروں میں لیا ہے مگر سائنس اور فن کے قلابے ملانے والے آواں گارد مصوروں کے برعکس اپنے ایڈیم کی طہارت قایم رکھی ہے اور اُس کے عناصر کی تلاش صرف اُن علاقوں میں کی ہے جو سائنس کی مملکت سے باہر ہیں۔ شاید اسی لیے رام چندرن کی تصویروں میں روایت کی تخریب یا اس سے انقطاع کے بجائے نئے خطوط پر اس کی تجدید اور اس سے ایک نئے ذہنی اور جذباتی ربط کا نقش بہت روشن ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو رام چندرن کی تصویریں اپنے معاصرین سے اس درجہ الگ نہ ہوتیں۔ اُس کے ایک نقاد کا یہ قول محض مبالغے کی پیداوار نہیں ہے کہ آج رام چندرن کی انفرادیت نے رنگوں اور لکیروں کی جو بساط جما رکھی ہے اس میں ہم دُنیا کے کسی بھی دوسرے مصور کے طریق کار اور رویّوں کا عکس نہیں پاتے۔ آپ اسے ماضی پرستی کہیں یا رجعت پسندی، واقعہ یہ ہے کہ فنی انفرادیت اور ایک شخصی آہنگ رکھنے والی خلاقی کا راستہ روایت سے ہو کر ہی نکلتا ہے۔ رام چندرن کی تصویروں میں لکیروں کی جو قطعیت، رنگوں کا جو تناسب اور ایک استوار داخلی تنظیم کا جو تاثر ملتا ہے اس کا ایک سرا بہر صورت مجسمہ سازی اور مصوری کی اُس روایت سے جُڑا ہوا ہے جسے ہم پورے مشرق کی فنی وحدت سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ اس وحدت کی تشکیل کے وسائل ایک صبر آزما شعوری ریاضت بھی فراہم کرتی ہے اور ایک جذب آمیز باطنی انہماک بھی۔

رام چندرن کی ریاضت اور تجربے پر توجہ کے ارتکاز کی سطح کا تعلق صرف رنگوں اور لکیروں یا مجموعی طور پر اُس ہیئت سے نہیں ہے جو اُس کے کینوس پر اظہار پاتی ہے۔ جیسا کہ میں شروع میں ہی عرض کر چکا ہوں، رام چندرن انسانی تجربات میں اپنی شمولیت کے ساتھ ساتھ اپنے تخلیقی تجربے میں دوسروں کی شرکت کا شعور بھی رکھتا ہے اور اس طرح اپنے عمل کو صرف ایک ذاتی اور دوسروں کے نزدیک غیر ذاتی مسئلے کی سطح پر نہیں دیکھتا ایسا اس حقیقت کے باوجود ہے کہ وہ اس سطحی، یک رُخی اور پیتل کے برتنوں کی طرح چمچماتی ہوئی جمالیات سے کوئی علاقہ

نہیں رکھتا جسے بعض اشتراکی معاشروں نے ایک شریعتِ فنی کے طور پر ترتیب دیا ہے اور جس کی بنیاد پر وہ فنونِ لطیفہ میں حلال وحرام کی حدوں کا تعین کرتے ہیں۔ وہ اپنے عہد کے بہت سے فلسفہ زدہ اور علم گزیدہ مصوروں کی طرح فنکارانہ نخوت کا شکار نہیں ہے۔ لوک کلاؤں سے اس کی وابستگی کی نوعیت ذہنی بھی ہے اور جذباتی بھی۔ وسطی ہندوستان کے آدی باسیوں اور سنتھال پرگنہ کے بھولے بھالے عوام کے ساتھ اس نے اپنے ہزارہا شب و روز بسر کیے ہیں اور اس رفاقت کا اثر اس نے ذاتی اور تخلیقی ہر سطح پر قبول کیا ہے۔ مگر وہ ایک طرف اگر اپنے فن کو متموّل فیشن ایبل طبقے کے لیے آرائش کا سامان بنانے سے گریزاں ہے تو دوسری طرف وہ اسے متاعِ عام سمجھنے کے حق میں نہیں ہے۔ یوں بھی اس کی تصویریں جو گہرا اور پُر پیچ وژن رکھتی ہیں اور ان میں معنی کی ایک بظاہر سہل الفہم سطح کے ساتھ ساتھ احساس اور ادراک کی جو پرتیں ملتی ہیں ان سب کو ایک ہی نظر میں گرفتار کر لینا ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں ہے۔ چنانچہ رام چندرن کی تصویریں ان لوگوں کے لیے بھی ایک چیلنج ہیں جن کے نزدیک تصویر کا کام صرف ڈرائنگ روم کی دیوار کے خلا کو پُر کرنا ہے اور جو اس فن کے مشاہیر کی طرف اگر ملتفت ہوتے ہیں تو محض اس لیے کہ انھیں اپنے طبقاتی امتیاز کی علامت کے طور پر استعمال کر سکیں۔ اسی کے ساتھ ساتھ یہ چیلنج ایسے غریب پرور دانش وروں کے لیے بھی ہے جن کا تعلق عوام سے شعور کی بیرونی سطحوں تک محدود ہے اور ان کے باطن سے اس تعلق کی نوعیت صرف نظریاتی، معروضی اور کاروباری ہے۔

رام چندرن کے اسالیب اس کے ذہنی اور جذباتی ایقانات کی زمین سے پھوٹے ہیں۔ اس نے اپنے شعور اور حواس کے وسیلے سے جس زندگی کو دیکھا اور چکھا ہے وہی اس کی نوکِ قلم سے رنگوں اور لکیروں کی صورت بہہ نکلی ہے۔ ان میں ایک چابکدست صناع کا نظم وضبط تو ہے مگر ایک جذباتی تلاطم کے ساتھ۔ اس لیے اُس کی تصویروں میں انسان کا انتشار، اضطراب، اندوہ اور اسکی وحدت، مرکزیت اور تنظیم کا ایک ساتھ ظہور ہوا ہے۔ وہ انسانی تجربات کی

وسعت اور ان کی گہرائی دونوں کو ایک ساتھ سمیٹتا ہے۔ اس کی تصویروں میں رنگ ایک دوسرے سے متضاد ہونے کے باوجود باہم متصادم نہیں ہوتے۔ چنانچہ اس کی تصویر کا اثر دیکھنے والے پر کم و بیش ویسا ہی ہوتا ہے جیسا ایک بندھی ہوئی، گتھی ہوئی کہانی یا ڈرامے کا۔ اس کا تخیل مظاہر اور اشیا کو الگ کر کے نہیں دیکھتا بلکہ انھیں ایک اکائی کے طور پر دریافت کرتا ہے اور ایک شدت آثار نقطے میں سارے منظر کو سمیٹ لیتا ہے۔ وہ اپنی ذاتی زندگی اور رویوں سے اپنے فن کو بے نیاز رکھنے کا قائل نہیں ہے اور بڑی بے خوفی کے ساتھ، مضبوط اور استوار خاکوں نیز گہرے، چٹیلے رنگوں کی مدد سے اس پس منظر کو نمایاں کرنے کی سعی کرتا ہے۔ اس کا مقصد نہ تو خالی خولی فلسفہ طرازی ہے نہ تزئینِ ذات کی وہ سطحی جستجو جس کا مواد ایک طرح کی پُر فریب رومانی آئیڈیلزم مہیا کرتی ہے۔ اُس کا انداز نظر اُس کے تجربات کی کوکھ سے برآمد ہوا ہے چنانچہ رنگ اور خط کا کوئی بھی ایسا زاویہ جو رام چندرن کا براہِ راست تجربہ نہیں بنا، اس کے کینوس پر حملہ آور اور اس کے عمل میں دخیل نہیں ہوتا۔ ہم جب بھی اس کی کسی تصویر کے بارے میں سوچیں، ہمارا سابقہ رنگ کے دھبوں یا بے جہت لکیروں کے بجائے ایک جیتی جاگتی انسانی کائنات سے ہوتا ہے۔ وہ اس کائنات کے کسی بھی عنصر کو رد کیے بغیر اسے ایک تخلیقی کائنات کے درجے تک لے جاتا ہے۔ سروں سے خالی یا بے چہرہ انسانی جسم بھی اتنے ہی جاندار، تابندہ، لہو کی گرمی اور حرارت سے معمور دکھائی دیتے ہیں جیسے کہ عام انسانی ہیولے۔ عصر حاضر کا انسان بھی جسے تاریخ کے جبر نے ایک تجرید میں منتقل کر دیا ہے، رام چندرن کی ان تصویروں میں مجسم اور متشخص نظر آتا ہے۔ یہاں میں خاص طور سے اس کی دو پینٹنگز کا ذکر کرنا چاہوں گا۔ ایک تو The Chase جو فرد اور معاشرے کی پیکار کا منظریہ ہے اور جس میں اپنی شناخت سے عاری ایک بے سر کا انسانی ہیولی ایک نیم روشن فضا کی جانب لمبے لمبے ڈگ بھرتا ہوا بھاگا جا رہا ہے اور ایک ہجوم اُس کے تعاقب میں ہے جس کی گردنیں سروں سے خالی نہیں مگر جو اپنے خدوخال سے محروم ہو چکا ہے۔ پھر بھی فرار اور تعاقب کا سلسلہ ایک

ازلی ڈرامے کی صورت جاری ہے۔ اس تسلسل کا خاتمہ کس موڑ پر ہوگا اس کی جانب رام چندرن نے کوئی اشارہ نہیں کیا ہے اور یہ میدان دانشوروں کی طبع آزمائی کے لیے کھلا چھوڑ دیا ہے۔ دوسری تصویر Melons, 1977 ہے، [اس پینٹنگ کی تاریخ اس میں مقید تجربے کا رکلیو فراہم کرتی ہے] جس میں پھولے پھولے پیٹ اور نمایاں پسلیوں والے انسانی ہیولے ایک مطمئن، آسودہ کام، موٹے موٹے کپڑے پہنے ہوئے ایک ہندوستانی عورت کے حضور تربوز نما مقنعوں میں اپنا چہرہ ڈھونڈ رہے ہیں۔ ان میں ایک ہیولیٰ بغل میں بند چھتری دبائے اپنا مقنعہ ہاتھوں میں سنبھالے کھڑا ہے۔ اسکے حواس اور ضمیر کی چھتری کٹی ہوئی ہے مگر وہ مضطرب دکھائی نہیں دیتا اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ سودا اس نے اپنی مرضی اور انتخاب سے طے کیا ہے۔ یہ دونوں پینٹنگز ایک ہیبت ناک قہقہے کا تاثر پیدا کرتی ہیں۔ معاشرے میں فرد کی بے حرمتی اور شخصی اقتدار کے ہاتھوں دانشوری کے زوال اور پسپائی پر طنز کی لے ان میں اونچی ہے، لیکن جو چیز انھیں ہمارے عہد کی مانوس انسانی صورت حال کا بندھا ٹکا اور stock یا فارمولائی اظہار ہونے سے بچاتی ہے وہ ان کی علامتی معنویت ہے۔ رام چندرن کی بعض دوسری اہم پینٹنگز (۱) کا تانا بانا بھی انسانی ڈرامے کی تمسخر زا کیفیتوں نے تیار کیا ہے۔ رام چندرن کا ارتکاز انوکھے اور غیر معمولی انسانی تجربات کے بجائے عام انسانی کوائف اور صورت حال پر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی قسم کی بقراطیت کے بغیر بھی اس کی تصویریں ہمارے حواس پر وارد ہوتی ہیں۔ اس کے بے چہرہ انسانی ہیولے، انسانوں جیسے ہاتھ پاؤں رکھنے والے جانور پہلی نظر میں ایک Mock Drama کا تاثر قایم کرتے ہیں۔ اس طرح وہ اپنے ملال آمیز مدرکات، انسانی عمل کی میکانکیت، مشینوں کی فراہم کی ہوئی تن آسانی، فطری زندگی کے آداب سے روزافزوں بےخبری، غرضکہ انسان کے روحانی اور جذباتی انحطاط سے پیدا شدہ اندوہ پر غبار کی ایک دھندلی چادر پھیلا دیتا ہے۔ میرے خیال میں اپنے براہ راست اور دوٹوک تجربوں کو ایک

---

(۱)The Audience, Kali Puja, The Elephant, Grave Diggers, Machine, Homage, Anatomy Lesson, The Last supper

بالواسطگی عطا کرنے کے لیے اس نے جان بوجھ کر یہ طریق کار اختیار کیا ہے۔ یہی رویہ توازن سے عاری ہو جائے تو ابلاغ کے مسائل پیدا ہوتے ہیں۔ تخلیقی اظہار میں ان مسائل کا وجود محض بے معنی نہیں ہے مگر اس سطح پر فن کار کی ذمے داری میں بھی قدرے اضافہ ہو جاتا ہے۔ رنگوں اور خطوط کی اپنی جدلیات ہوتی ہے لیکن اس کی اساس جس تجربے پر قائم کی جائے اسے بہرصورت ایک وسیع تر تخلیقی جواز کا حامل ہونا چاہیے۔ بصورتِ دیگر یہ عمل ایک مصنوعی سرگرمی کی سطح سے اوپر نہیں اٹھتا اور صرف ایسے جغادری علما کے کام کی چیز رہ جاتا ہے جو فن پارے کو بس ایک اکیڈمک اور بے روح ذہنی جمناسٹک کا بہانہ سمجھ کر شادکام ہو لیتے ہیں۔

مجھے اپنے جہل کا اعتراف ہے اور اپنی اس معذوری کا بھی کہ کسی فن پارے سے خالی خولی لطف اندوزی جو زندگی اور اس کے مقدرات کو سمجھنے کا ایک نیا زاویہ، انھیں جھیلنے کی ایک نئی قوت کا تجربہ بخشنے سے قاصر ہو مجھے مطمئن نہیں کرتی۔ یہاں میری مُراد اُس آسمانی سکون کے حصول سے نہیں جو ازمنۂ وسطیٰ کے فن کاروں کے نزدیک ایک قدر، ایک اخلاقی منصب کی تکمیل کا درجہ رکھتا تھا۔ بساط بھر میں نے تخلیقی جمالیات کے حدود اور اس کے امتیازات کو سمجھنے کی کوششیں کی ہیں۔ اور ہر صبح کے اخبار سے ہمیں یہ اطلاع بھی ملتی رہتی ہے کہ صنعتی عہد کے شورشرابے میں پرانی قدروں کی لَے گم ہو چکی ہے اور وہ اخلاقیات ہمارے کام کی نہیں رہی جو فن کو ایک پُراسرار غیبی قوت اور انسان کو اشرف المخلوقات سمجھتی تھی۔ وہ قدریں جو قصۂ پارینہ بن چکیں ہمارا عہد ابھی ان کا بدل نہیں پا سکا ہے۔ لیکن فن کار کا تو کام ہی یہ ہے کہ وہ ایک پیاس، ایک جستجو، تازگی کے ایک احساس کو ہر قیمت پر زندہ رکھے اور ہم پر یہ بھید کھولتا رہے کہ اشیا اور مظاہر اور موجودات اور انسانی تجربوں اور کیفیتوں کا رنگ روپ صرف وہ نہیں جسے ہم اپنی روزمرہ زندگی میں چلتے پھرتے دیکھتے ہیں اور یہ سارا منظرنامہ ہماری عادت کا اس طور پر حصہ بن جاتا ہے کہ ہمیں حیرت اور استعجاب اور انکشاف کا تجربہ بخشنے کی توانائی کھو بیٹھتا ہے۔ متوقع کو غیر متوقع اور مانوس کو نامانوس اور علم کو کشف میں تبدیل کرنے کی خدمت اچھی یا بُری

سطح پر فن ہی انجام دیتا ہے۔ فن کار چاہے منطقی مغالطے سے کام لے، چاہے مبالغے سے، چاہے اشیاء کے علامتی تبدل سے، چاہے مجردات کی تجسیم سے، اپنے اس مقصد سے بے نیاز ہوکر فن کار نہیں رہ جاتا۔ فن کاری صرف اور محض صناعی نہیں ہے۔ فن کار اگر صرف صناع بننے پر قانع ہو جائے تو زندگی اسکے لیے چیلنج نہیں رہ جاتی اور اس پر اپنا کوئی قرض عاید نہیں کرتی۔ انسانی تجربات کی گرہ کشائی بہر نوع ایک جان جوکھوں کا کام ہے اور اسے سنجیدگی سے انجام دینے کی کوشش کی جائے تو فن کار کو کسی نہ کسی سطح پر اپنی ایک اخلاقیات وضع کرنی ہوتی ہے۔ آپ اسے اخلاقیات نہ کہیے ایک عنان گیر وژن کا نام دے لیجیے۔ یہ وژن فن کار کے اسالیب، اس کے ارتکاز کے دائروں، اس کے تجربات کی سطح اور نوعیت، اس کے تخیل کی جہت اور جست، اس کے ادراک اور اس کی بصیرت، ان سب کی تعیین میں سرگرم کار رہتا ہے۔ اور یہ تعیین بہر صورت ایک اخلاقی انتخاب کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اس انتخاب کے معاملے میں اُس کی شرطیں اور معاییر جتنے سخت اور دشوار طلب ہوں گے اُس کی فنی قدریں اتنی ہی استوار اور دُور رس اور دیر پا ہوں گی۔ صرف دلچسپ اور آنکھوں کو بھلی لگنے والی تصویریں بعض بچے بھی تیار کر لیتے ہیں۔ لیکن بچے فن کار کے تخیل سے مالا مال ہو کر بھی فن کار کے وژن سے محروم ہوتے ہیں۔ چنانچہ جس طرح بڑے ادب کی پہچان صرف ادبی معیاروں کی وساطت سے ممکن نہیں ہوتی اسی طرح اعلیٰ درجے کی فن کاری بھی صرف فن کے خارجی آداب سے واقفیت کا نتیجہ نہیں ہوتی۔ ہر چند کہ رام چندرن کی ڈرائنگز اور تصویریں اس معیار پر بھی اس کا اعتبار قائم کرتی ہیں مگر جو بات اسے میرے لیے ایک تجربہ، ایک واردات بناتی ہے وہ صرف صناعی کی مہارت نہیں ہے۔ پکاسو نے تجربہ پسندوں کی تربیت کے لیے یہ بات کہی تھی کہ گھوڑے کی تجریدی عکاسی سے پہلے اس کا ایک مشہود خاکہ تیار کرنے کی استعداد پیدا کرنی چاہیے۔ روشنائی کا ہر نقطہ لفظ نہیں ہوتا، نہ ہر لکیر کسی تخلیقی تجربے کا عنوان ہوتی ہے۔ چنانچہ صناعی کی اہمیت اپنی جگہ پر مسلّم ہے۔ لیکن فن کار کی جستجو اور عمل کی دنیا میں ان حدود سے آگے بھی آباد ہیں۔ ان

دنیاؤں میں خلا کے جزیرے بھی ہیں اور گنجان بستیاں بھی۔ ان سب سے شناسائی کی خاطر فن کار کو اُمید اور مایوسی، شک اور یقین، سوال اور جواب، ہر طرح کے تجربوں سے گزرنا ہوتا ہے، اس شرط کے ساتھ کہ اس کی جستجو کا سفر جاری رہے اور انسان کے اچھے بُرے، سہانے اور دردناک، روشن اور ظلمت آثار تجربوں کی ہر جہت، ان سے وابستہ ہر لمحے کو وہ بامعنی سمجھنے کا حوصلہ خود میں پیدا کر سکے۔ اس ہمہ گیری کے بغیر اس کا وژن تعصب بن جاتا ہے اور اس کے رویے ایک بے لوچ نظریاتی ضابطے، ایک دستور العمل کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اپنے سماجی تعہد کے باوجود رام چندرن کا تخلیقی وژن اس نوع کے تعصبات سے آزاد ہے اور اس کا سفر جاری ہے۔ اسی لیے جب وہ کسی انسانی صورت حال کو طنز کا نشانہ بناتا ہے تو اس کا رُخ کسی ایک مقررہ سمت، کسی مخصوص علاقے، کسی طے شدہ نظریے، ایقان یا عقیدے کی سمت نہیں ہوتا۔ اس نے اپنی وابستگی کے باوجود اپنی تخلیقی آزادی کا تحفظ کیا ہے۔ چنانچہ اپنی تصویروں کے ذریعے ہم پر جن حقیقتوں کا انکشاف کرتا ہے انھیں ہم کسی نظریاتی سانچے میں مقید نہیں کر سکتے۔ وہ بیک وقت تجریدی بھی ہے، غیر تجریدی بھی، روایتی بھی ہے اور اس کے جبر سے آزاد بھی۔ اس کی تصویریں ایک الہامی ادراک (apocalyptic vision) بھی رکھتی ہیں جو بے نام ہے اور جسے صرف محسوس کیا جا سکتا ہے، جو حدود تعینات سے عاری ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ ان میں وہ تحرک (kinetic movement) بھی ملتا ہے جس کے معنی تک رسائی ایک مخصوص زمانی اور مکانی ماحول کے سیاق کی پابند ہوتی ہے۔

رام چندرن کی تصویروں سے میری دلچسپی کا ایک سبب ان کی ادبی معنویت بھی ہے۔ جیسا کہ اس سے پہلے بھی عرض کر چکا ہوں، اس کی تصویروں میں کسی مربوط اور گتھی ہوئی کہانی یا ڈرامے کی فضا ملتی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اپنی ہر تصویر کے ذریعہ وہ انسانی تجربے کی کسی نہ کسی جہت کو منور کرتا ہے اور چونکہ اس کی نوعیت ایک پیغام کے بجائے ایک واردات کی ہوتی

ہے اس لیے وہ بڑی احتیاط، توجہ اور مہارت کے ساتھ اس کی خاکہ بندی کرتا ہے۔ متعلقہ جزئیات سے زیادہ اس کی دلچسپی کا مرکز وہ نقطۂ ارتکاز ہوتا ہے جو اس واردات کی حقیقت دوسروں پر منکشف کرسکے۔ رام چندرن کا خیال ہے کہ اپنے تخلیقی ایڈیم کی دریافت اس نے دوستوئیفسکی کی وساطت سے کی ہے۔ انسانی سائکی کے سب سے زیادہ متحرک، اضطراب آمیز اور بامعنی ارتعاشات کو سمجھنے اور پہچاننے کی جو قوت ہمیں دوستوئیفسکی کی تحریروں میں ملتی ہے اس کے پیش نظر رام چندرن کا یہ خیال بے بنیاد نظر نہیں آتا۔ میرا خیال ہے کہ منٹو سے اس کی دلچسپی کے اسباب کی مرکزی نوعیت بھی کم و بیش یہی ہے۔ یہ ایک طرح کی ذہنی اور تخلیقی ہم آہنگی ہے یا بالفاظ دیگر ایک فرد کا ایک دوسرے فرد کے آئینۂ ذات میں اپنی پہچان کا عمل۔

منٹو اگر ادیب نہ ہوتا تو مصور ہوتا کہ وہ انسان کی جذباتی واردات اور اس کی حسی تشویقات کو بھی ایک منظر، ایک ڈرامے کے طور پر دیکھ سکتا تھا اور انھیں لفظوں میں اسیر کرنے کے ہنر سے آگاہ تھا۔ یہ آگہی صرف ذہنی نہ تھی کہ حواس کی دوسری قوتیں بھی اس عمل میں برابر کی شریک دکھائی دیتی ہیں۔ تقریباً یہی صورت حال رام چندرن کی تصویروں کے معاملے میں بھی سامنے آتی ہے۔ وہ اپنی تصویروں کے ذریعہ ہمیں کچھ ایسی کہانیاں سناتا ہے جن کی تشکیل اس کے حواس کی تمام قوتوں کی مدد سے ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رام چندرن کی تصویروں میں منٹو کی کہانیوں کی طرح صرف ایک ذہنی رویے کے نشانات نہیں ملتے۔ دونوں ٹھوس استعاروں سے کام لیتے ہیں۔ منٹو اپنی کہانی کے کینوس پر کرداروں اور ان سے وابستہ واقعات (ایسے واقعات جو کہانی کے بنیادی تاثر کے ارتکاز میں معاون ہوسکیں) کی احاطہ بندی کرتا ہے۔ رام چندرن اس خلا کو اشکال اور ہیئتوں کے انعکاس سے پُر کرتا ہے، ایک عناں گیر وژن کی روشنی میں۔ چنانچہ دونوں کے یہاں تجربے کو ایک غیر مبہم موڑ تک لے جانے کی طلب جائز ہے۔ یہ طلب ان کے فنی مقاصد میں مانع نہیں ہوتی کیونکہ دونوں کے اسالیب کا بہت گہرا رشتہ ان کے ایقانات سے ہے۔ اسی لیے دونوں بے باک اور دوٹوک ہیں۔ دونوں کے اظہار

میں ایک نوع کی مردانگی ملتی ہے، ایک بے تکلف کھُردرا پن اور الم آلود بے رحمی۔ دونوں کے یہاں انسانی کائنات کا ایک بسیط اور مربوط (integrated) تصوّر ملتا ہے۔

ان مماثلتوں کی جانب اشارے کا مقصد یہ نہیں کہ تصویر اور ادبی تخلیق کے عمل کو ایک دوسرے کا عکس محض سمجھ لیا جائے۔ ظاہر ہے کہ لسانی اظہار اور رنگوں یا لکیروں کی زبان کے اپنے امتیازات بھی ہیں۔ ادیب کو بہر حال وہ آزادیاں میسّر نہیں ہوتیں جن پر مصوّر کو دسترس حاصل ہوتی ہے کیونکہ الفاظ کے ساتھ وہ خود مختار برتاؤ ممکن ہی نہیں جو مصوّر رنگوں اور لکیروں کے ساتھ روا رکھنے پر قادر ہوتا ہے۔ لفظ کے مناسبات رنگوں جیسے بے حساب نہیں ہوتے، لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ادیب کو یہ سہولت بھی حاصل ہوتی ہے کہ وہ اپنے تاثر کی ترسیل مصوّر کی بہ نسبت زیادہ واضح خطوط پر کرسکتا ہے۔ میں تو صرف اشتراک کے ان عناصر کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں جو منٹو کی کہانی اور رام چندرن کی تصویر میں تخلیقی رویّوں کی ہم آہنگی کے سبب سامنے آئے ہیں اور جن کی تصدیق منٹو کی بعض کہانیوں پر رام چندرن کی ڈرائنگز سے ہوتی ہے۔

رام چندرن نے ان خاکوں کے ذریعہ اس اسطور کو ازسرِ نو خلق کرنے کی کوشش کی ہے جن کا ظہور منٹو کی چند کہانیوں (بو، دھواں، کالی شلوار، ٹھنڈا گوشت اور کھول دو) میں ہوا ہے۔ یہاں میں نے 'اوپر، نیچے اور درمیان' کے ذکر سے ارادۃً گریز کیا ہے کیونکہ ایک تو یہ کہانی منٹو کے تخلیقی وژن کا اظہار اچھی طرح نہیں کرسکی ہے، اپنی فنی اساس کی کمزوری کے سبب، دوسرے یہ کہ اس خاکے میں رام چندرن کے ان خاکوں کو ایک طرح کی اسطور سازی سے تعبیر کرنا اصولاً صحیح ہے یا غلط، اس کا فیصلہ فقہا کریں گے۔ بیشک ان کی بنیادیں اس حد تک حقیقت پسندانہ ہیں کہ انھیں سائنسی معروضیت کے تناظر میں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ تاہم اس واقعے سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ دونوں کا مقصد انسانی تجربات کی نقالی تک محدود نہیں ہے۔ ان تجربات کی ایک معروضی منطق تو ہے مگر اس منطق کا تعلق صرف ان ایقانات سے ہے جن

سے ان کے تہذیبی رویے یا زاویہ نظر کی نمود ہوئی ہے۔ تخلیقی اظہار کی سطح پر یہ رویے حقیقت کی تبدیلی اور تشکیل نو کے عمل میں خارج نہیں ہوتے۔ چنانچہ ان سے وابستہ تجربات کی ہیئت کہانیوں اور خاکوں کی سطح تک پہنچتے پہنچتے ایک نیا روپ اختیار کرلیتی ہے۔ یہی جواز ہے انھیں حقیقت کی ایک نئی اسطور کے طور پر دیکھنے کا۔ یہ اسطور ہمیں بتاتی ہے کہ ہم دراصل کیا ہیں اور کائنات میں ہمارا کیا مقام ہے۔ رام چندرن نے اس سوال پر جس زاویے سے روشنی ڈالی ہے منٹو کی کہانیوں کی طرح اس کا مزہ بھی کڑوا ہے اور اس کے رنگ شعلوں کی مانند شوخ اور جھلسا دینے والے ہیں۔ اس تلخی اور تپش کو گوارا اور بامعنی بنانے والی قوت ان کی جسارت آمیز، سفاک اور مہیب سچائی ہے جس کا خمیر ایک بسیط تہذیبی وژن اور ایک ملال آمیز متانت کی یکجائی سے تیار ہوا ہے۔ رام چندرن نے اپنے جذباتی اندوہ و اضطراب اور تہذیبی ادراک کا اظہار کھول دو، ٹھنڈا گوشت، اور بؤ کے خاکوں میں بہت کامیابی کے ساتھ کیا ہے۔ یوں بھی یہ کہانیاں بنیادی طور پر کرداروں یا ان سے وابستہ شخصی واردات کے بجائے دراصل سماجی کہانیاں ہیں۔ انھیں حواس کے وسیلے سے سمجھا بھی جا سکتا ہے اور ان کا تجزیہ خالصتاً سماجی اور تہذیبی بنیادوں پر بھی ممکن ہے۔ 'کھول دو' میں دو انسانی ہاتھ جن پر ایک بیرونی جبر کے آشوب کی پرچھائیں بہت واضح ہے، برصغیر کی تاریخ کے ایک دور، ایک المیہ ڈرامے کا باب کھولتے ہیں۔ انسانی عمل کے جبر اور اختیار کی آمیزش نے جس المیے کو جنم دیا ہے، رام چندرن نے غیر مبہم استعاروں کی مدد سے اسے ایک گہرے تخلیقی طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ انسانی مقدر کی ایک دردناک، اشتعال انگیز اور اضطراب آسا دستاویز جو خود انھی ہاتھوں نے لکھی ہے جن پر تاریخ کا وہ باب کھولنے کے ذمے داری عاید ہوئی تھی۔ اس خاکے میں انسانی ہاتھ زبان سے زیادہ گویا نظر آتے ہیں اور ان کا عمل انسانی جسم کے ایک اکیلے عضو کی بجائے انسان کے پورے وجود کا عمل بن گیا ہے۔ رام چندرن کو انسانی جسم کے مختلف حصوں کو ایک مکمل کردار کے طور پر برتنے کی غیر معمولی مہارت حاصل ہے۔ نشاۃ الثانیہ کے مصوروں کی طرح اس کے انسانی

ہیولوں میں اوضاع کے تناسب کا حُسن اور ایک گہری تنظیم کا تاثر ملتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ ایک ذاتی ادراک کی وساطت سے جسم کے ایک مختصر سے حصّے کو بھی بھرپور بنا دیتا ہے۔ اس سے وہ انسان کی ریزہ کاری (fragmentation) کی جانب بھی اشارہ کرتا ہے لیکن اس طرح کہ ایک مکمل ذات کی موجودگی کا احساس برقرار رہے۔ 'کالی شلوار' میں انسانی ہاتھ عمل کی ایک دوسری سطح منور کرتے ہیں۔ کردار وہاں بھی غایب ہے مگر دو ہاتھ اس کی بنیادی سرشت، اس کی چالاکی اور کرتب بازی اور آزادانہ اپنے جسم کا کاروبار کرنے والی دو طوائفوں پر اس کے اقتدار کی ترجمانی کرتے ہیں۔ 'بُو' کے خاکے میں رام چندرن نے تجربے کی چند ایسی جہتیں پانے کی کوشش کی ہے جو منٹو کی کہانی میں بہت دھندلی ہیں۔ منٹو نے اس کہانی میں فطرت سے انسان کی وابستگی اور اس کی مغائرت کی جانب اشارہ صرف طبیعی سطح پر کیا تھا۔ رام چندرن نے اس مسئلے کو عہدِ حاضر کے آشوب سے جوڑ دیا ہے۔ ایک طرف کھلا ہوا آسمان ہے، فطرت کی کشادگی، بیکرانی اور آزادگی کا مظہر جس کی وسعتوں میں انسانی حواس کی چھتری پوری کی پوری کھلی ہوئی بادلوں کے ساتھ گرم پرواز ہے۔ دوسری طرف ایک آراستہ حجلے کی دم گھونٹ دینے والی فضا ہے، جہاں جبلتیں پسپا اور حواس بند چھتری کی مانند سمٹے سہمے نظر آتے ہیں۔ آسمان کی وسعت و پہنائی کمرے کی گھٹن کے تاثر کو، اور حدِ نظر تک پھیلی ہوئی روشنی اپنی مرضی اور انتخاب سے شعار کی ہوئی اس تاریکی کے تاثر کو جو کمرے کی دیواروں سے برس رہی ہے، ایک تضاد کی صورت اُبھارتی ہے۔ اس تضاد کو ظاہر کرنے والے دوسرے استعارے عطر کی شیشیاں اور کمرے کی دیواروں سے باہر آسمان کی سمت ایستادہ ذرین پائپ ہے جو اس گھٹن کی غلاظت اور تعفن سے نجات کے راستے کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس طرح رام چندرن نے 'بُو' کے تجربے کو ایک جنسی اور جسمانی تناظر کے ساتھ ساتھ ایک پیچیدہ تہذیبی، ذہنی اور سماجی پس منظر سے ہمکنار کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، رام چندرن کی تصویروں میں حسّی تحرک سے زیادہ جسمانی

تحرک پر توجہ ملتی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ان دونوں کے درمیان امتیاز کی کوئی واضح حد مقرر کرنا آسان نہیں ہے اور علم نجوم کی مدد سے بھی اس واقعے کی خبر پانا محال ہے کہ انسان کے طبیعی تجربات کی حد کہاں ختم ہوتی ہے اور اس کی سائکی کا سفر کس موڑ پر اس سے الگ راہ اختیار کرتا ہے۔ لیکن یہ تاثر اس وجہ سے پیدا ہوتا ہے کہ رام چندرن نے بیشتر تصویروں میں انسانی تجربات کا اظہار مانوس اور مرئی استعاروں کے وسیلے سے کیا ہے۔ اسے لکیروں اور اوضاع کے تناسب کا جیسا شعور ہے وہ اسے اظہار کی ایک معینہ حد سے آگے جانے کی ترغیب پر روک لگاتا ہے۔ اپنی صناعی کے سبب وہ مشہود ہیئتوں سے جو کام لینے پر قادر ہے اس کے بعد اس بات کی ضرورت نہیں رہ جاتی کہ محض ایک ارادی ابہام پیدا کرنے کے لیے ان ہیئتوں کو منتشر کیا جائے۔ 'کالی شلوار' اور 'دھواں' کے خاکوں میں سائکی کے تحرک کی عکاسی بھی اس نے ٹھوس تمثالوں اور استعاروں میں کی ہے۔ یہ کہانیاں اپنی نوعیت کے لحاظ سے شخصی ہیں کہ ان میں ایک انتہائی نجی واردات کا بیان ہوا ہے۔ چنانچہ قاری کی توجہ بھی ان کہانیوں میں شروع سے اخیر تک کرداروں کے عمل پر مرتکز رہتی ہے۔ یوں اس واردات کو ایک عام یا اجتماعی حقیقت کے سیاق میں بھی دیکھا جا سکتا ہے گو کہ یہ آہنگ ان کہانیوں میں بہت نمایاں نہیں ہے اور اس کی حیثیت زیادہ سے زیادہ ایک مبہم اشارے کی ہے۔ رام چندرن نے ان خاکوں میں اظہار مطلب کے لیے جو استعارے وضع کیے ہیں ان کی نوعیت بھی ذاتی ہے اور یہ تجربے کی ایک نو دریافت ہیئت کی مثال ہیں۔ چہار سمت پھیلے ہوئے دھوئیں میں ایک کم سن لڑکے کا روشن روشن جاذب اور باہر کی فضا کو اپنے ہونٹوں سے چھونے، چکھنے اور پی جانے پر آمادہ چہرہ، سر کے پچھلے حصے میں لمس اور انجذاب کی لذت سے حاصل کی ہوئی ہیئتوں کا ہجوم، پھول، پنکھڑیاں، مشں رو مز، رینگتے ہوئے پیوپا سے بتدریج نمودار ہوتی ہوئی تتلی، بلوغ کے اولین ارتعاشات کی ملائمت اور نرمی کا تاثر اس ہجوم سے مشتہر ہوتا ہے۔ اس کے برعکس اس نرمی کا تاثر کینوس کے زیریں حصے پر ایک کرخت اور پختہ انسانی ہاتھ کے تضاد سے چھڑا دور ہوا

ہو جاتا ہے۔ رام چندرن نے اس خاکے میں حقیقت کے عمل کو ایک خواب جیسی کیفیت سے ہمکنار کردیا ہے۔ لیکن یہ خواب جیسی کیفیت حقیقت سے ماورا یا کسی سرریلسٹک تجربے کے بجائے حقیقت کی توسیع یا حقیقت کے ایک ذاتی اور انفرادی احساس کا منظریہ ترتیب دیتی ہے۔ 'ٹھنڈا گوشت' کے خاکے میں بھی رام چندرن نے ایک متحجر استعارے کو محض انفرادی تنظیم کے ذریعہ ایک متحرک استعارہ بنادیا ہے۔ وینس کا مجسمہ جو حسین ہے مگر حرارت سے عاری، ٹھنڈا اور بے جان، جس میں سنگینی کے باوجود نرمی ہے، دوسری طرف کانٹے سے لٹکتے ہوئے گوشت کے لوتھڑے اور قصاب خانے کے لوازم ہیں جو وینس کے مجسمے کے بالمقابل ایک تضاد کی صورت اُبھرتے ہیں۔ ٹھنڈا گوشت جو بیک وقت حسین اور ملایم بھی ہے، دہشت ناک اور سنگین بھی۔ چنانچہ مجموعی طور پر اس سے جو فضا مرتب ہوتی ہے وہ ایک نوع کے تشدد آمیز جمال اور ایک ہیبت زدہ کر دینے والی کیفیتِ ملال کی ہے۔ رام چندرن نے انسانی تجربات کی بوقلمونی اور وحدت کا سرا اس کے تضادات میں ڈھونڈا ہے۔ منٹو کی روح کا بنیادی مطالبہ بھی اپنے قاری سے شاید یہی رہا ہے۔ چنانچہ منٹو کے پورٹریٹ میں بھی اس کے خدوخال اور خارجی آب ورنگ کو مقید کرنے کے بجائے اُس نے منٹو کے تحیّر، دہشت اور اندوہ کا سراغ پانے کی جستجو کی ہے۔ اُس نے منٹو کے قرض کے ساتھ اُس قرض کی ادائیگی بھی کرنی چاہی ہے جس کا تقاضہ فن کار خود اپنی ذات سے کرتا ہے۔ فن کار اپنی روح کے اس مطالبے کی طرف سے کان بند کرلے تو وہ آنکھ اپنے آپ بند ہوجاتی ہے جو چہرے کی تختی کے بجائے اس کی گہرائیوں میں چھپی ہوتی ہے مگر جس کی بصارت کا دائرہ بہت دُور تک پھیلا ہوتا ہے۔ اس دائرے میں منظر سمٹتے نہیں، ایک نئی زندگی، ایک نئے کشف کی خبر لاتے ہیں۔ بقول رلکے:

The tree I was looking at
Is growing in me.

●●●

رام چندرن

○

ڈرامہ نگر

کالی شلوار

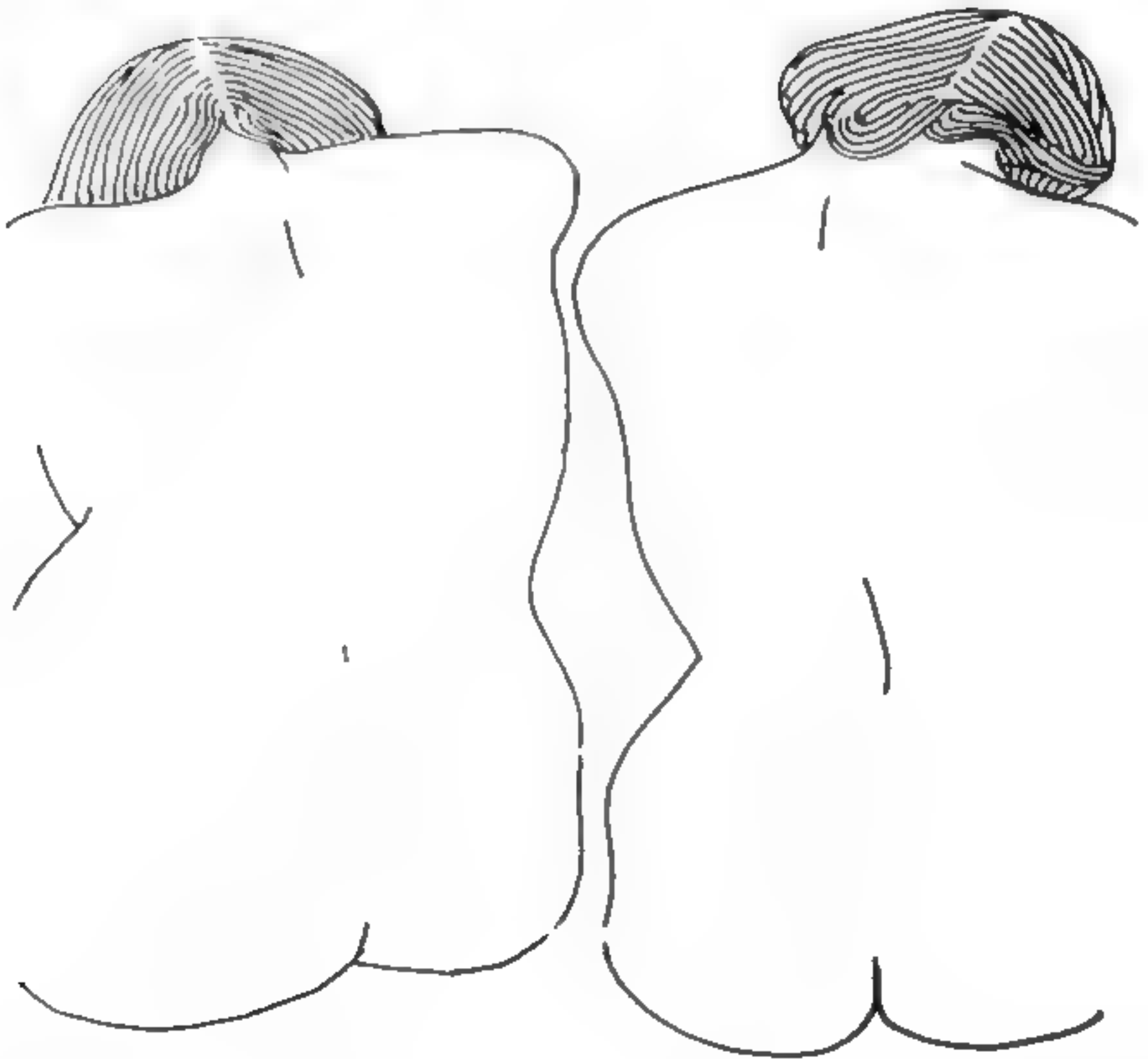
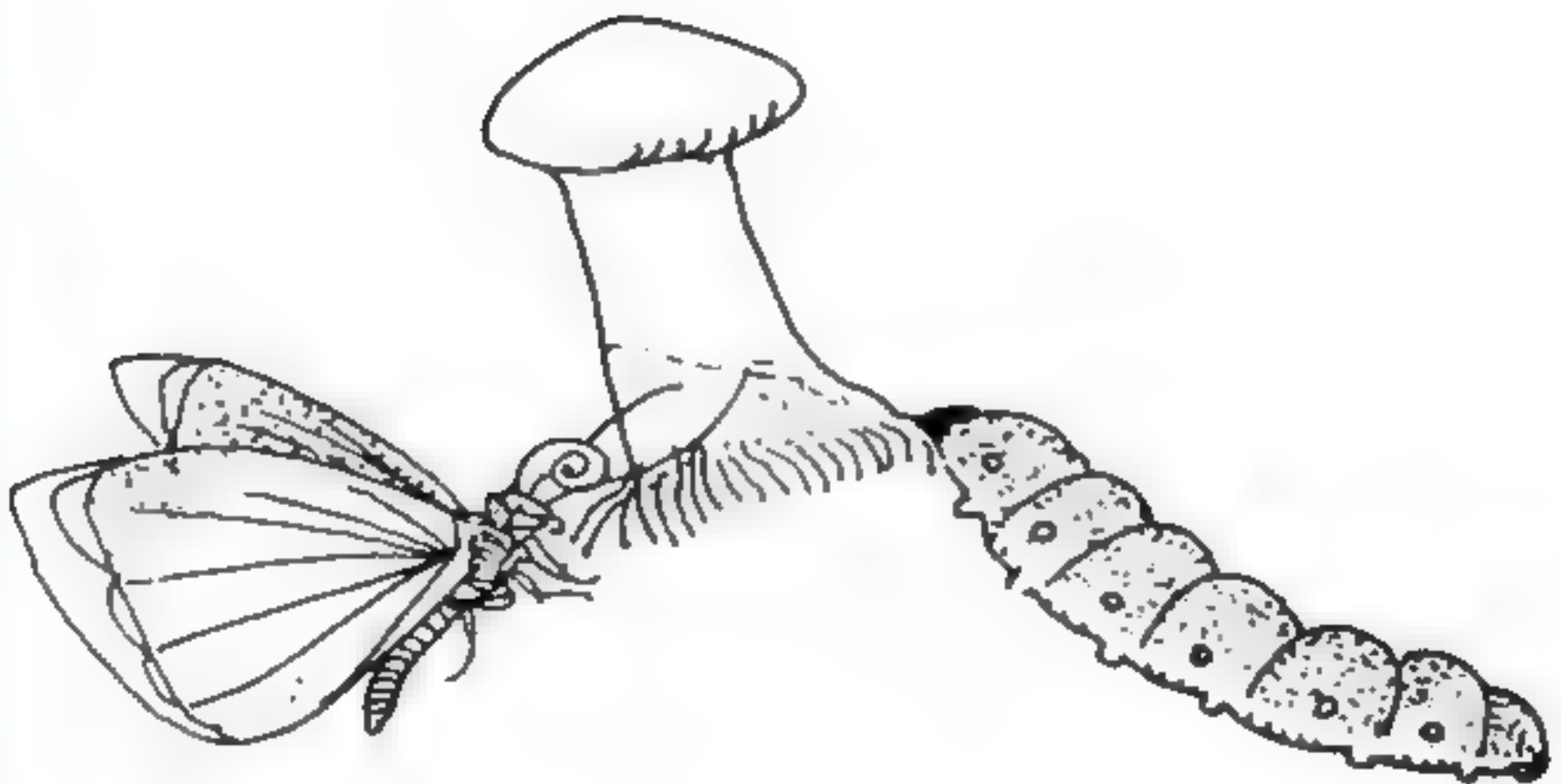
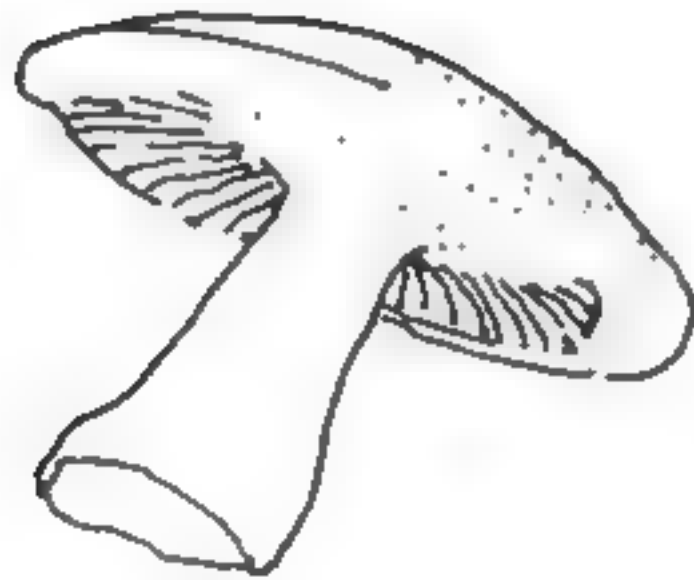
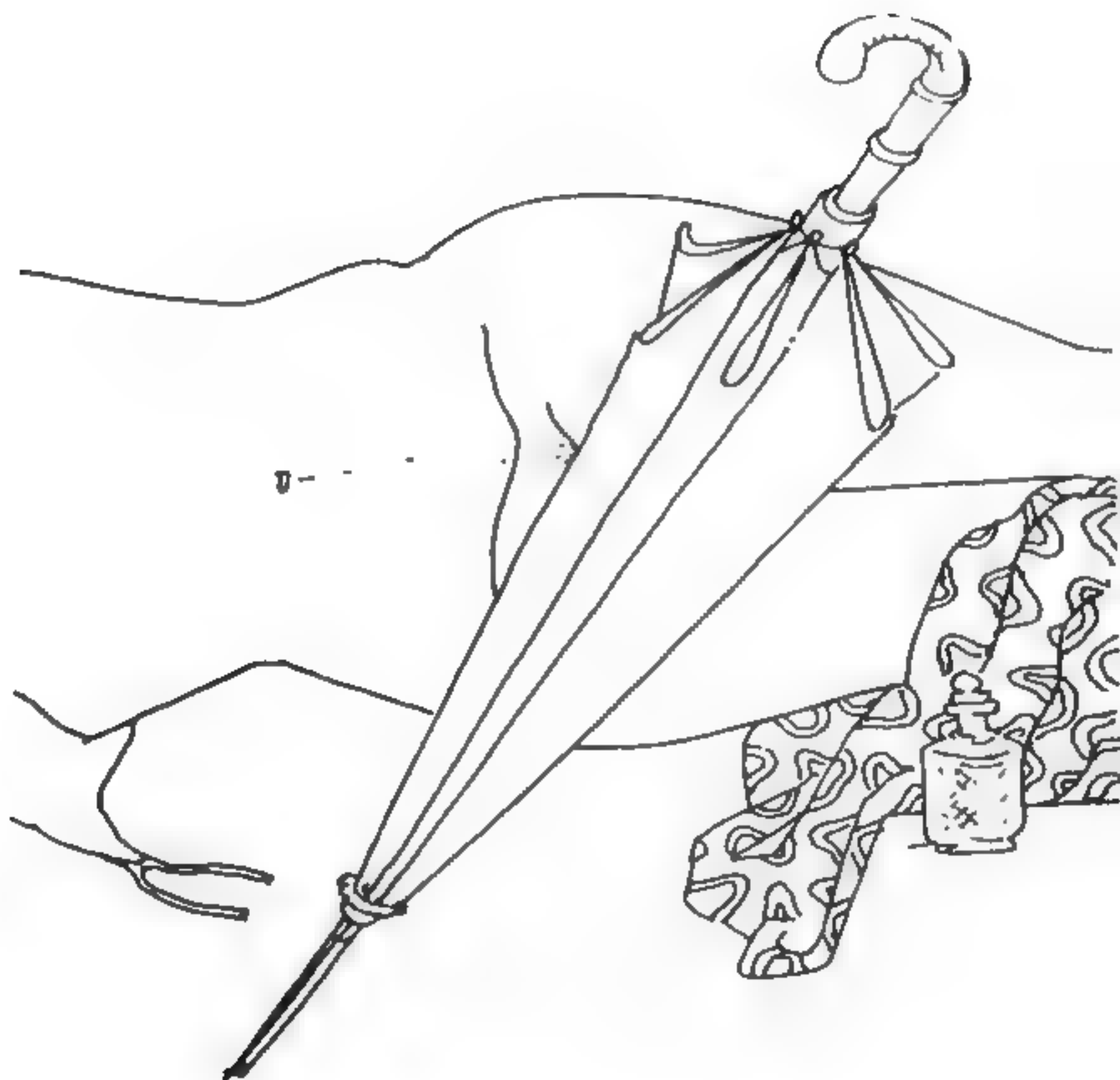
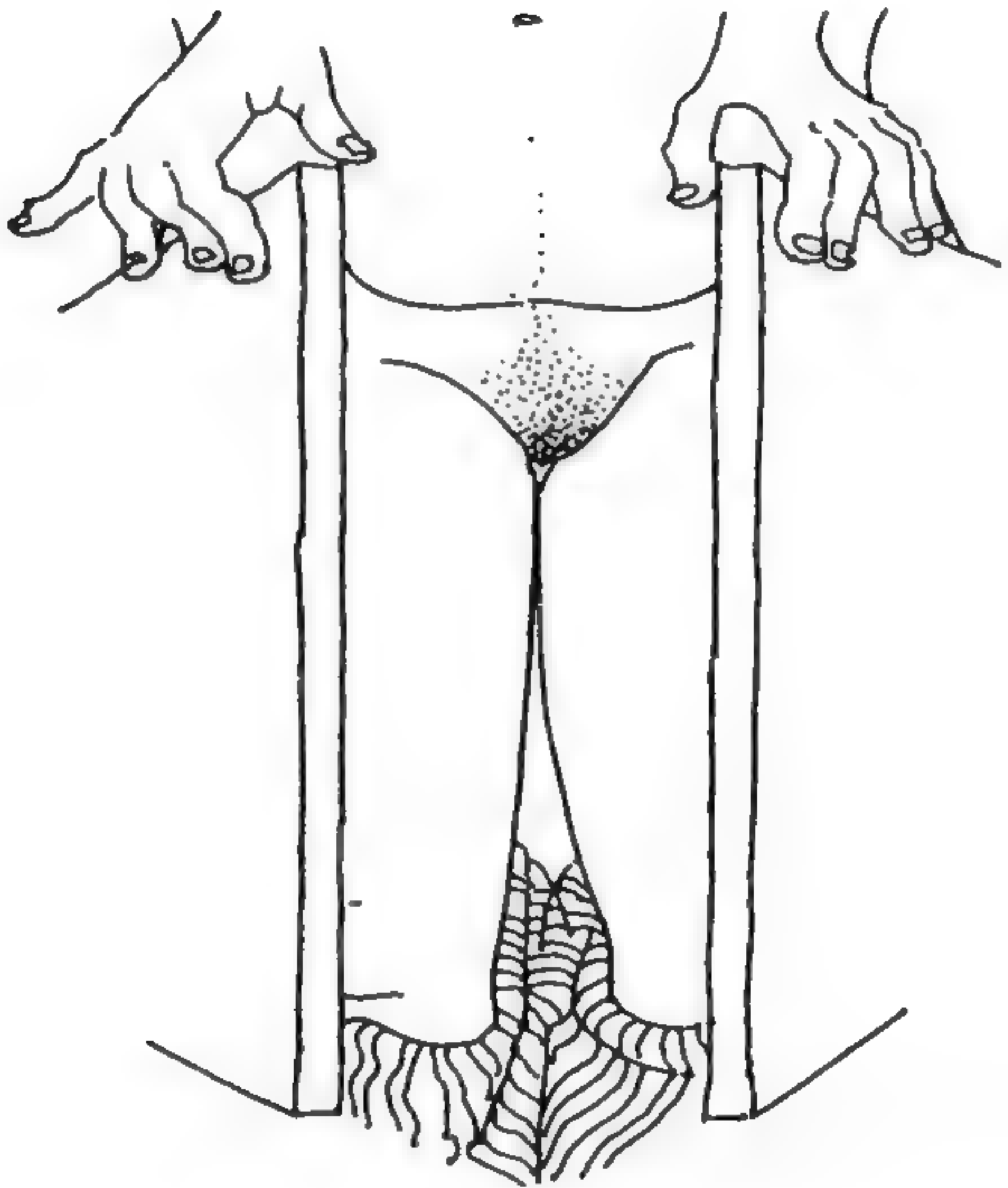
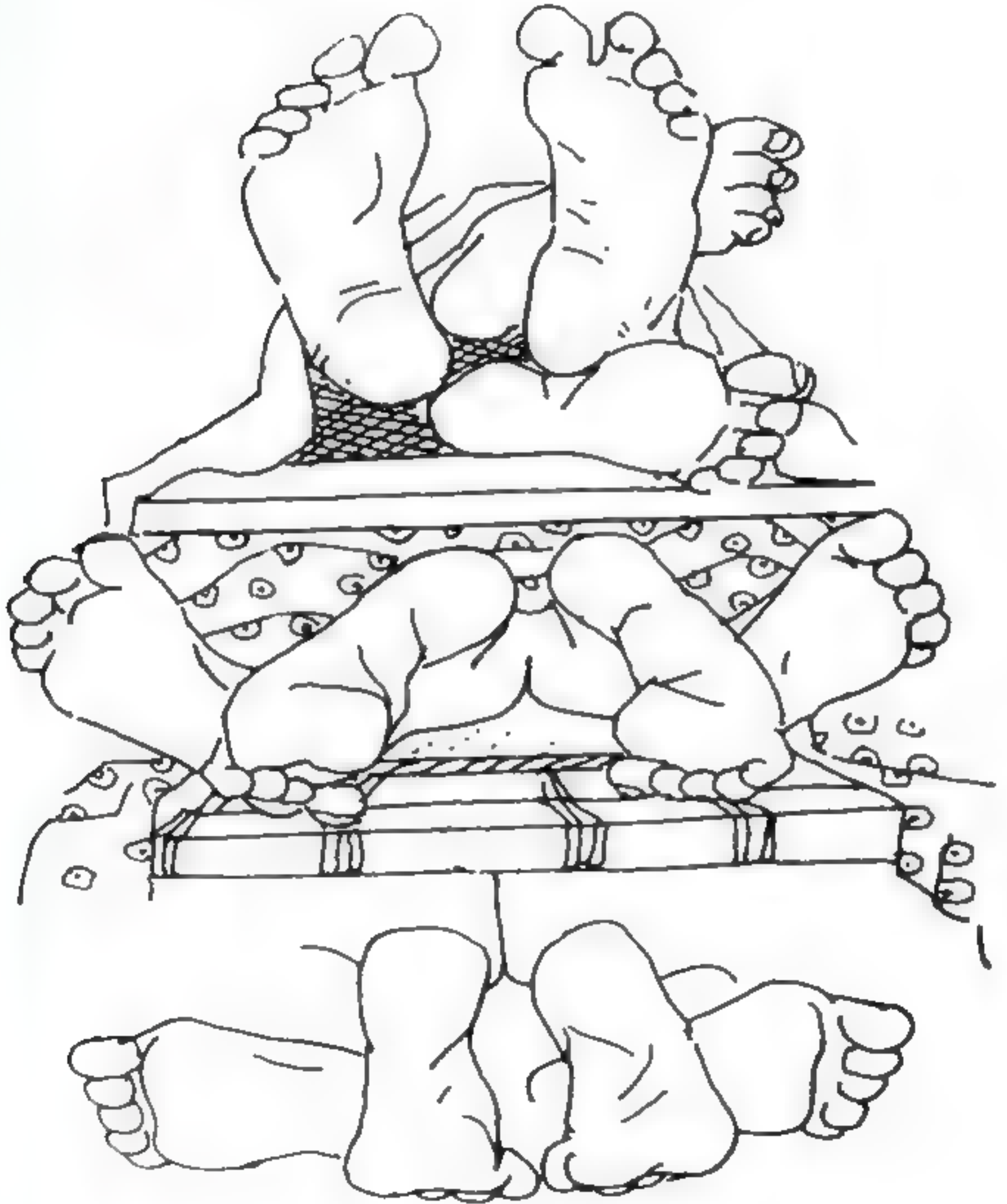
دھوکے

کب

ٹھنڈا گوشت

کھول دو

اوپر نیچے اور درمیان

سعادت حسن منٹو

منٹو : اپنے دفاع میں

سفید جھوٹ

افسانہ نگار اور جنسی مسائل

کسوٹی

عصمت فروشی

●

ہائی کورٹ ججمنٹ

سفید جھوٹ

●

ماہوار رسالہ 'ادب لطیف' لاہور کے سالنامہ ۱۹۴۲ء میں میرا ایک افسانہ بہ عنوان 'کالی شلوار' شائع ہوا تھا جسے لوگ فحش سمجھتے ہیں۔ یہ سفید جھوٹ ہے۔

افسانہ نگاری میرا پیشہ ہے، میں اس کے تمام آداب سے واقف ہوں۔ اس سے پیشتر اسی موضوع پر میں کئی افسانے لکھ چکا ہوں، ان میں سے کوئی بھی افسانہ فحش نہیں۔ میں آئندہ بھی اس موضوع پر افسانے لکھوں گا جو فحش نہیں ہوں گے۔

قصہ گوئی ہبوطِ آدم سے جاری ہے اور میرا خیال ہے، قیامت تک جاری رہے گی۔ اس کی شکلیں بدلتی جائیں گی لیکن انسان اپنے احساسات دوسرے اذہان تک پہنچانے کا سلسلہ جاری رکھے گا۔ بیسواؤں پر اب تک بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور بہت کچھ لکھا جائے گا۔ ہر اُس شے کے متعلق لکھا یا کہا جاتا ہے جو سامنے موجود ہو۔ بیسوائیں اب سے نہیں، ہزارہا سال سے ہمارے درمیان موجود ہیں۔ ان کا تذکرہ الہامی کتابوں میں بھی موجود ہے۔ اب چونکہ کسی الہامی کتاب یا کسی پیغمبر کی گنجائش نہیں رہی، اس لیے موجودہ زمانے میں ان کا ذکر آپ آیات میں نہیں بلکہ ان اخباروں، رسالوں یا کتابوں میں دیکھتے ہیں جنھیں آپ عود اور لوبان جلائے

بغیر پڑھ سکتے ہیں اور پڑھنے کے بعد ردّی میں بھی اٹھوا سکتے ہیں۔

میں ایک ایسا انسان ہوں جو ایسے رسالوں اور ایسی کتابوں میں لکھتا ہے اور اس لیے لکھتا ہے کہ اسے کچھ کہنا ہوتا ہے۔ میں جو کچھ دیکھتا ہوں، جس نظر اور جس زاویے سے دیکھتا ہوں، وہی نظر، وہی زاویہ میں دوسروں کے سامنے پیش کر دیتا ہوں۔ اگر تمام لکھنے والے پاگل تھے تو آپ میرا شمار بھی ان پاگلوں میں کر سکتے ہیں۔

'کالی شلوار' کا پس منظر ایک ویشیا کا گھر ہے۔ یہ گھر بئے کے گھر کی طرح حیرت انگیز نہیں جس کے متعلق عجیب وغریب باتیں مشہور ہیں۔ دہلی میں ایسی عورتوں کے لیے ایک مقام منتخب کر کے بے شمار گھر بنائے گئے ہیں۔ میری سلطانہ ایسے ہی ایک بنے بنائے گھر میں رہتی تھی۔ اس نے بئے کی طرح یہ گھر خود نہیں بنایا تھا۔ وہ بئے کی طرح رات کو جگنو پکڑ پکڑ کر اپنا گھر روشن نہیں کرتی۔ روشنی پیدا کرنے کے لیے بجلی موجود تھی اور چونکہ یہ بجلی مفت نہیں مل سکتی اور نہ رہنے کے لیے مکان ہی کرایے کے بغیر مل سکتا ہے، اس لیے اسے مزدوری کرنا پڑتی تھی۔ وہ اگر بیا ہی ہوتی تو اسے یہ سب چیزیں مفت مل جاتیں، لیکن وہ بیا ہی نہیں تھی، محض ایک عورت تھی اور جب عورت کو بجلی کے پیسے دینے پڑیں، گھر کا کرایہ ادا کرنا پڑے اور جس کے پلّے خدا بخش سا آدمی پڑ جائے جو فقیروں کے پیچھے مارا مارا پھرے تو ظاہر ہے کہ وہ ایسی عورت نہیں ہوگی جو ہم اپنے گھروں میں دیکھتے ہیں۔

میری سلطانہ چکلے کی ایک عورت ہے۔ اس کا پیشہ وہی ہے جو چکلے کی عورتوں کا ہوتا ہے۔ چکلے کی عورتوں کو کون نہیں جانتا۔ قریب قریب ہر شہر میں ایک چکلا موجود ہے ——بدررو اور موری کو کون نہیں جانتا۔ ہر شہر میں بدررو ئیں اور موریاں موجود ہیں جو شہر کی گندگی باہر لے جاتی ہیں —— ہم اگر اپنے مرمریں غسل خانوں کی باتیں کر سکتے ہیں، اگر ہم صابن اور لیونڈر کا ذکر کر سکتے ہیں تو ان موریوں اور بدررووں کا ذکر کیوں نہیں کر سکتے جو ہمارے بدن کا میل پیتی ہیں۔ اگر ہم مندروں اور مسجدوں کا ذکر کر سکتے ہیں تو ان قحبہ خانوں کا ذکر کیوں نہیں

کر سکتے جہاں سے لوٹ کر کئی انسان مندروں اور مسجدوں کا رخ کرتے ہیں۔ اگر ہم افیون، بھنگ، چرس اور شراب کے ٹھیکوں کا ذکر کر سکتے ہیں تو ان کوٹھوں کا ذکر کیوں نہیں کر سکتے جہاں ہر قسم کا نشہ استعمال کیا جاتا ہے؟

بھنگیوں سے چھوت چھات کی جاتی ہے۔ اگر کوئی بھنگی ہمارے گھر سے گندگی کا ٹوکرا اٹھا کر باہر نکلے تو ہم اپنی ناک پر رومال ضرور رکھ لیں گے۔ ہمیں گھن بھی آئے گی مگر ہم بھنگیوں کے وجود سے تو منکر نہیں ہو سکتے۔ اُس فضلے سے تو انکار نہیں کر سکتے جو ہر روز ہمارے جسم سے خارج ہوتا ہے۔ قبض، پیچش، اسہال وغیرہ دور کرنے کے لیے دوائیں اسی لیے موجود ہیں کہ ہمارے جسم سے فاسد مادے کا اخراج ضروری ہے۔ گندگی کے نکاس کے لیے نت نئے طریقے سوچے جاتے ہیں، اس لیے کہ گندگی ہر روز جمع ہوتی جاتی ہے۔ اگر ہمارے جسم میں ایک انقلاب برپا ہو جائے اور اس کے افعال بدل جائیں تو ہم قبض، پیچش اور اسہال کی باتیں نہیں کریں گے یا اگر گندگی کے نکاس کے لیے کوئی میکانکی طریقہ ایجاد ہو جائے تو بھنگیوں کا وجود باقی نہیں رہے گا۔

ہم اگر بھنگیوں کے متعلق بات کریں گے تو یقیناً کوڑے کرکٹ اور گندگی کا ذکر آئے گا۔

اگر ہم ویشیاؤں کے متعلق بات کریں گے تو یقیناً ان کے پیشے کا ذکر آئے گا۔

ویشیا کے کوٹھے پر ہم نماز یا درود پڑھنے نہیں جاتے۔ وہاں ہم جس غرض سے جاتے ہیں، ظاہر ہے، وہاں ہم اس لیے جاتے ہیں کہ وہاں ہم جا سکتے ہیں۔ وہاں جا کر ہم اپنی متاعِ جنس بے روک ٹوک خرید سکتے ہیں۔ جب وہاں جانے کی ہمیں کھلی اجازت ہے، جب ہر عورت اپنی مرضی پر ویشیا بن سکتی ہے اور ایک لائسنس لے کر جسم فروشی کر سکتی ہے، جب یہ تجارت قانوناً جائز تسلیم کی جاتی ہے تو اس کے متعلق ہم کیوں بات چیت نہیں کر سکتے؟

اگر ویشیا کا ذکر فحش ہے تو اس کا وجود بھی فحش ہے۔ اگر اس کا ذکر ممنوع ہے تو اس کا پیشہ بھی ممنوع ہونا چاہیے۔ ویشیا کو مٹائیے، اس کا ذکر خود بخود مٹ جائے گا۔

ہم وکیلوں کے متعلق کھلے بندوں باتیں کر سکتے ہیں۔ ہم نائیوں، دھوبیوں، کنجڑوں اور بھٹیاروں کے متعلق بات چیت کر سکتے ہیں۔ ہم چوروں، اُچکوں، ٹھگوں اور راہ زنوں کے قصّے سنا سکتے ہیں۔ ہم جنوں اور پریوں کی داستانیں بیٹھ کے گھڑ سکتے ہیں۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جب آسمان کی طرف شیطان بڑھنے لگتا ہے تو فرشتے تارے توڑ توڑ کر اسے مارتے ہیں۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایک بیل اپنے سینگوں پر ساری دنیا اٹھائے ہوئے ہے۔ ہم داستانِ امیر حمزہ اور قصہ طوطا مینا تصنیف کر سکتے ہیں۔ ہم لندھور پہلوان کے گرز کی تعریف کر سکتے ہیں۔ ہم عمرو عیار کی ٹوپی اور زنبیل کی باتیں کر سکتے ہیں۔ ہم ان طوطوں اور میناؤں کے قصّے سنا سکتے ہیں جو ہر زبان میں باتیں کرتے تھے۔ ہم جادوگروں کے منتروں اور ان کے توڑ کی باتیں کر سکتے ہیں۔ ہم عملِ ہمزاد اور کیمیا گری کے متعلق جو مَن میں آئے کہہ سکتے ہیں۔ ہم ڈاڑھیوں، پائجاموں اور سر کے بالوں کی لمبائی پر لڑ جھگڑ سکتے ہیں۔ ہم روغن جوش، پلاؤ اور قورمہ بنانے کی نئی نئی ترکیبیں سوچ سکتے ہیں۔ ہم یہ سوچ سکتے ہیں کہ سبز رنگ کے کپڑے پر کس رنگ اور کس قسم کے بٹن جچیں گے —— ہم ویشیا کے متعلق کیوں نہیں سوچ سکتے۔ اس کے پیشے کے بارے میں کیوں غور نہیں کر سکتے۔ اُن لوگوں کے متعلق کیوں کچھ نہیں کہہ سکتے جو اس کے پاس جاتے ہیں؟

ہم ایک نوجوان لڑکے اور ایک نوجوان لڑکی کا باہمی رشتہ معاشقہ کرا سکتے ہیں۔ ان کی پہلی ملاقات داتا گنج بخش کے مزار میں کرا سکتے ہیں۔ ایک دلّال بڑھیا بیچ میں لا سکتے ہیں جو اُن دو بچھڑی روحوں کو بار بار ملاتی رہے۔ ہم آخر میں ان کے عشق کو ناکام بنا سکتے ہیں۔ دونوں کو زہر پلوا سکتے ہیں۔ اُن دونوں کے جنازے، ایک اِس محلے سے اور ایک اُس محلے سے نکلوا سکتے ہیں۔ پھر اُن دونوں کی قبریں ایک معجزے کے ذریعے سے آپس میں ملوا سکتے ہیں اور اگر ضرورت محسوس ہو تو اوپر سے فرشتوں کے ہاتھوں سے پھولوں کی بارش بھی کرا سکتے ہیں —— ہم ویشیا کی زندگی کیوں بیان نہیں کر سکتے۔ اُسے تو فرشتوں اور اُن کے پھولوں کی ضرورت

نہیں ہوتی۔ وہ اگر مرتی ہے تو دوسرے محلے سے کوئی جنازہ اس کی موت کا ساتھ نہیں دیتا، کوئی قبر اس کی قبر سے ملنے کی خواہش نہیں کرتی۔

ویشیا کا مکان خود ایک جنازہ ہے جو سماج اپنے کندھوں پر اٹھائے ہوئے ہے۔ وہ اسے جب تک کہیں دفن نہیں کرے گا، اس کے متعلق باتیں ہوتی ہی رہیں گی۔ یہ لاش گلی سڑی سہی، بدبودار سہی، متعفن سہی، بھیانک سہی، گھناؤنی سہی لیکن اس کا منہ دیکھنے میں کیا حرج ہے — کیا یہ ہماری کچھ نہیں لگتی۔ کیا ہم اس کے عزیز و اقارب نہیں۔ ہم کبھی کبھی کفن ہٹا کر اس کا منہ دیکھتے رہیں گے اور دوسروں کو دکھاتے رہیں گے۔

میں نے 'کالی شلوار' میں ایسی ہی ایک لاش کا منہ دکھایا ہے۔ ملاحظہ ہو:

> سڑک کی دوسری طرف مال گودام تھا جو اس کونے سے اس کونے تک پھیلا ہوا تھا۔ داہنے ہاتھ کو لوہے کی چھت کے نیچے بڑی بڑی گانٹھیں پڑی رہتی تھیں اور ہر قسم کے مال و اسباب کے ڈھیر لگے رہتے تھے۔ بائیں ہاتھ کو کھلا میدان تھا جس میں بے شمار ریل کی پٹریاں بچھی ہوئی تھیں۔ دھوپ میں لوہے کی یہ پٹریاں چمکتیں تو سلطانہ اپنے ہاتھوں کی طرف دیکھتی جن پر نیلی نیلی رگیں بالکل ان پٹریوں کی طرح ابھری رہتی تھیں۔ اس لمبے اور کھلے میدان میں ہر وقت انجن اور گاڑیاں چلتی رہتی تھیں۔ کبھی ادھر، کبھی ادھر۔ ان انجنوں اور گاڑیوں کی چھک چھک پھک پھک سدا گونجتی رہتی تھی۔ صبح سویرے جب وہ اٹھ کر بالکنی میں آتی تو ایک عجیب سماں اسے نظر آتا۔ دھندلکے میں انجنوں کے منہ سے گاڑھا گاڑھا دھواں نکلتا تھا اور گدلے آسمان کی جانب موٹے اور بھاری آدمیوں کی طرح اٹھتا دکھائی دیتا تھا۔ بھاپ کے بڑے بڑے بادل بھی ایک شور کے ساتھ اٹھتے تھے اور آنکھ جھپکنے کی دیر میں ہوا کے

> اندر گھل مل جاتے تھے۔ پھر کبھی کبھی جب وہ گاڑی کے کسی ڈبے کو جسے
> انجن نے دھکا دے کر چھوڑ دیا ہو، اکیلے پٹریوں پر چلتا دیکھتی تو اسے
> اپنا خیال آتا۔ وہ سوچتی کہ اسے بھی کسی نے زندگی کی پٹری پر دھکا
> دے کر چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بخود جارہی ہے۔ دوسرے لوگ کانٹے
> بدل رہے ہیں اور وہ چلی جارہی ہے، جانے کہاں؟ پھر ایک روز ایسا
> آئے گا جب اس دھکے کا زور آہستہ آہستہ ختم ہو جائے گا اور وہ کہیں
> رُک جائے گی، کسی ایسے مقام پر جو اس کا دیکھا بھالا نہ ہوگا۔

ذہین پڑھنے والوں کے لیے اس سے اچھے اشارے اور کیا ہو سکتے ہیں۔ سلطانہ کی زندگی کا صحیح نقشہ ان اشاروں اور کنایوں سے میں نے پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ دہلی کی میونسپلٹی نے دہلی کی ویشیاؤں کے لیے ایک خاص جگہ مقرر کرتے وقت یہ نہ سوچا ہوگا کہ مال گودام ان کی زندگی کا صحیح نقشہ پیش کرتا ہے لیکن جو صاحب نظر ہیں، وہ ان مکانوں اور مال گودام کو آمنے سامنے دیکھ کر 'کالی شلوار' جیسے کئی افسانے لکھیں گے۔

اسی لاش کا ایک بار میں نے یوں بھی منہ دکھایا تھا۔ میں اپنے مشہور افسانے 'ہتک' کا آغاز ان سطور سے کرتا ہوں:

> دن بھر کی تھکی ماندی وہ ابھی ابھی اپنے بستر پر لیٹی تھی اور لیٹتے ہی سو گئی
> تھی۔ میونسپل کمیٹی کا داروغہ صفائی جسے وہ سیٹھ کے نام سے پکارتی تھی،
> ابھی ابھی اس کی ہڈی پسلیاں جھنجھوڑ کر شراب کے نشے میں چور، گھر
> واپس گیا تھا۔ وہ رات یہیں ٹھیرتا، پر اسے اپنی دھرم پتنی کا بہت خیال
> تھا جو اس سے بے حد پریم کرتی تھی۔
> وہ روپے جو اس نے اپنی جسمانی مشقت کے بدلے اس داروغہ سے
> وصول کیے تھے، اس کی چست تھوک بھری چولی کے نیچے سے اوپر کو

ابھرے ہوئے تھے۔ کبھی کبھی سانس کے اتار چڑھاؤ سے چاندی کے یہ سکے کھنکھنانے لگتے اور ان کی کھنکھناہٹ اس کے دل کی غیر آہنگ دھڑکنوں میں گھل مل جاتی اور ایسا معلوم ہوتا کہ ان سکوں کی چاندی پگھل کر اس کے دل کے خون میں ٹپک رہی ہے۔

اس کا سینہ اندر سے تپ رہا تھا۔ یہ گرمی کچھ تو اس برانڈی کا باعث تھی جس کا اَدھا دارونہ اپنے ساتھ لایا تھا اور کچھ اس "بیوڑا" کا نتیجہ تھی جس کو، سوڈا ختم ہونے پر دونوں نے پانی ملا کر پیا تھا۔

وہ ساگوان کے لمبے چوڑے پلنگ پر اوندھے منہ لیٹی تھی۔ اس کی باہیں جو کاندھوں تک ننگی تھیں، پتنگ کی اُس کانپ کی طرح پھیلی ہوئی تھیں جو رات اوس میں بھیگ جانے کے باعث پتلے کاغذ سے جدا ہو جائے۔ داہنے بازو کی بغل میں شکن آلود گوشت ابھرا ہوا تھا جو بار بار مونڈنے کے باعث سیاہی مائل رنگت اختیار کر گیا تھا۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ نُچی ہوئی مرغی کی کھال کا ایک ٹکڑا وہاں پر رکھ دیا گیا ہے۔

یہ سلطانہ کی ایک بہن سوگندھی کی تصویر ہے۔ اس کے پاس خدا بخش کے بجائے ایک خارش زدہ کتا تھا۔ خدا بخش سلطانہ کا دل نہ بہلا سکا۔ مگر یہ خارش زدہ کتا سوگندھی کے بہت کام آیا۔ میں اس افسانے کے آخر میں لکھتا ہوں:

کتا اپنی ٹنڈ منڈ دم ہلاتا ہوا سوگندھی کے پاس واپس آیا اور اس کے قدموں کے پاس بیٹھ کر کان پھڑپھڑانے لگا۔ سوگندھی چونکی۔ اس نے اپنے چاروں طرف ایک ہولناک سناٹا دیکھا، ایسا سناٹا جو اس نے پہلے کبھی نہیں دیکھا تھا۔ اسے ایسا معلوم ہوتا تھا کہ ہر شے خالی ہے۔ جیسے مسافروں سے لدی ہوئی ریل گاڑی سب اسٹیشنوں پر مسافر اتار کر

اب لو ہے کے شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہے۔ یہ خلا جو اچانک سوگندھی کے اندر پیدا ہوگیا تھا، اسے بہت تکلیف دے رہا تھا۔ اس نے کافی دیر تک اس خلا کو بھرنے کی کوشش کی مگر بے سود۔ وہ ایک ہی وقت میں بے شمار خیالات اپنے دماغ میں ٹھونستی تھی مگر بالکل چھلنی کا سا حساب تھا۔ ادھر وہ دماغ کو پُر کرتی تھی اور اُدھر وہ خالی ہو جاتا تھا۔ بہت دیر تک وہ بید کی کرسی پر بیٹھی رہی۔ سوچ بچار کے بعد بھی جب اُس کو اپنا دل پر چانے کا کوئی طریقہ نہ ملا تو اس نے اپنے خارش زدہ کتے کو گود میں اٹھایا اور ساگوان کے چوڑے پلنگ پر اُسے اپنے پہلو میں لٹا کر سو گئی۔

کون ہے جو یہ تصویریں دیکھ کر لذت حاصل کرنے کے واسطے ان دیشیاؤں کے کوٹھے پر جائے گا۔ میری سلطانہ اور میری سوگندھی تنہائی میں دیکھنے والی تصویریں نہیں ہیں جن کے اشتہار آئے دن اخباروں میں چھپتے رہتے ہیں، وہ کوئی نیا جوڑ دار آسن پیش نہیں کرتیں، وہ امساک کا کوئی خاندانی نسخہ نہیں بتاتیں، وہ کوئی لچھے دار آپ بیتی نہیں سناتیں کہ شہوانی جذبات ابھر آئیں۔

میرا زیرِ بحث افسانہ 'کالی شلوار' اگر آپ غور سے پڑھیں تو ذیل کی باتیں آپ کے ذہن میں آئیں گی:

(۱) سلطانہ ایک معمولی ویشیا ہے۔ پہلے انبالے میں پیشہ کراتی تھی۔ بعد میں اپنے دوست خدابخش کے کہنے پر دہلی چلی آئی۔ یہاں اس کا کاروبار نہ چلا۔

(۲) خدابخش، خدا پر ناجائز بھروسہ کرنے اور فقیروں کی کرامات پر ایمان لانے والا آدمی تھا۔

(۳) سلطانہ کا جب کاروبار نہ چلا تو وہ بہت افسردہ ہوئی۔ اس کی افسردگی میں اور اضافہ

ہو گیا جب خدا بخش فقیروں کے پیچھے پیچھے مارا مارا پھرنے لگا۔

(۴) محرم سر پر آ گیا۔ سلطانہ کی دوسری سہیلیوں نے کالے کپڑے بنوا لیے مگر وہ نہ بنوا سکی، اس لیے کہ اس کے پاس کچھ نہیں تھا۔

(۵) اس موقعے پر شنکر آتا ہے، ایک آوارہ گرد: ذہانت، حاضر جوابی اور خوش گفتاری کے علاوہ جس کے پاس کچھ بھی نہیں تھا۔ وہ سلطانہ کے پاس آتا ہے اور اپنی ان خوبیوں کے معاوضے میں اس سے وہ جنس طلب کرتا ہے جسے وہ دام لے کر فروخت کرتی ہے۔ سلطانہ یہ سودا قبول نہیں کرتی۔

(۶) دوسری مرتبہ شنکر خود نہیں آتا بلکہ اُداس سلطانہ اسے خود بلاتی ہے اور اسے اپنے ٹھہرے پانی ایسی زندگی میں ایک حادثے کے طور پر قبول کر لیتی ہے۔ اس سے مل کر وہ خوش ہوتی ہے مگر یہ احساس اس کا پیچھا نہیں چھوڑتا کہ محرم کے لیے اس کے پاس ایک کالی شلوار کی کمی ہے۔ وہ شنکر سے کہتی ہے: ''*محرم آ رہا ہے، میرے پاس اتنے پیسے نہیں کہ میں کالی شلوار بنا سکوں۔ یہاں کے سارے دکھڑے تو تم مجھ سے سن ہی چکے ہو۔ قمیص اور دوپٹہ میرے پاس موجود تھا جو میں نے آج رنگوانے کے لیے دے دیا ہے۔*''

(۷) شنکر محرم کی پہلی تاریخ کو ایک کالی شلوار سلطانہ کے لیے لے آتا ہے۔ خدا بخش کا، خدا اور خدا رسیدہ بزرگوں پر، غیر ضروری اعتقاد کام نہیں آتا لیکن شنکر کی ذہانت کام آ جاتی ہے۔

یہ افسانہ پڑھ کر دل و دماغ پر کیا اثر ہوتا ہے؟ کیا اس کا پلاٹ یا اس کا انداز بیان لوگوں کو ویشیاؤں کی طرف کھینچتا ہے؟ میں اس کے جواب میں کہوں گا: ہرگز نہیں۔ اس لیے کہ یہ اس مقصد کے لیے نہیں لکھا گیا۔ اگر اس کو پڑھ کر ایسا اثر پیدا نہیں ہوتا تو یہ افسانہ اخلاقیت سے گرا ہوا نہیں ہے۔ اگر یہ اخلاقیت سے گرا ہوا نہیں تو یہ افسانہ ایسا گیت نہیں جسے حظ اٹھانے کی

خاطر لوگ گائیں اور بار بار گائیں۔ کوئی گراموفون کمپنی اس کے ریکارڈ نہیں بھرے گی۔ اس لیے کہ اس میں جذبات ابھارنے والے دادرے اور ٹھمریاں نہیں ہیں۔

'کالی شلوار' جیسے افسانے تفریح کی خاطر نہیں لکھے جاتے۔ ان کو پڑھ کر شہوانی جذبات کی رال نہیں ٹپکنے لگتی — اس کو لکھ کر میں کسی شرمناک فعل کا مرتکب نہیں ہوا۔ مجھے فخر ہے کہ میں اس کا مصنف ہوں۔ میں شکر کرتا ہوں کہ میں نے کوئی ایسی مثنوی نہیں لکھی جس کے اشعار، میں آپ کی خدمت میں نمونے کے طور پیش کرتا ہوں:

ہتھا پائی سے ہانپتے جانا	کھلتے جانے میں ڈھانپتے جانا
وہ ترا منہ سے منہ بھڑا دینا	وہ ترا جیب کا لڑا دینا
وہ ترا پیار سے لپٹ جانا	اور دل کھول کے چمٹ جانا
ہولے ہولے پکارنے لگنا	ڈھیلے ہاتھوں سے مارنے لگنا
منہ سے کچھ کچھ پڑے بکے جانا	چھوٹ جانے کے گوں تکے جانا
تھک کے کہنا خدا کے واسطے چھوڑ	نیند آئی ہے اب مجھے نہ جھنجھوڑ
وہ ترا ڈھیلے چھوڑنا بے بس	وہ ترا ست ہو کے کہنا بس
بات باقی نہیں رہی اب تو	رات باقی نہیں رہی اب تو
کہیں تیری یہ بات نبڑے گی	یا یونہیں ساری رات نبڑے گی
مجھ میں باقی کچھ اب تو بات نہیں	صبح بھی ہو چکی ہے رات نہیں
دیکھ اب آگے مار بیٹھوں گی	یا کسو کو پکار بیٹھوں گی
آدمی کی جو رنج نکلے گی	منہ سے کیونکر نہ چیخ نکلے گی
کبھو پھر بھی تو کام ہووے گا	دیکھیو کون ساتھ سووے گا

اقتباسات از مثنوی خواب و خیال: خواجہ سید محمد میر اثر مطبوعہ انجمن ترقی اردو

شکر ہے کہ میں نے اپنی پیاس اور بھوکی خواہشاتِ نفسانی کو پرچانے کے لیے ایسے اشعار نہیں

لکھے:

لب سے مرے لب ملائے رکھنا	بازو سے وہ سر اٹھائے رکھنا
وہ سینے پہ لیٹ کے ستانا	مطلب کے سخن پہ روٹھ جانا
وہ منہ میں زباں کی لذتیں ہائے	ظاہر حرکت سے رغبتیں ہائے
اپنا جو ہُوا کچھ اور ارادہ	جی چاہا کچھ اس سے بھی زیادہ
وہ ہاتھ کو رکھ کے جوشِ انکار	وا کرنے نہ دینا بندِ شلوار
وہ ہاتھ کو دم بہ دم جھٹکنا	وہ تکیے پر سر کو دے پٹکنا
آہستہ لگانی آہ لاتیں	حیلہ کی وہ کیسی کیسی باتیں
وہ ہاتھ کو زور سے چھڑانا	وہ ہو کے تنگ کاٹ کھانا
وہ نیچے پڑے ہی تلملانا	قابو سے تڑپ کے نکلے جانا
وہ چیں بہ جبیں ہو کے کہنا	کن بیکسیوں سے رو کے کہنا:
ہے تم کو یہی شغل دن رات	اچھی نہیں لگتی مجھ کو یہ بات
بھرتا ہی نہیں ہے تیرا جی بس	کرتا ہی نہیں ہے تو کبھی بس

کلیاتِ مومن مثنوی دوئم: مطبوعہ نول کشور لکھنو

عورت اور مرد کے جنسی رشتے کے متعلق اگر اس انداز میں کچھ کہا جائے تو میں اسے معیوب سمجھوں گا۔ اس لیے کہ یہ ہر بالغ آدمی کو معلوم ہے تنہائی میں جب مرد اور عورت ایک بستر پر اس غرض سے لیٹتے ہیں تو اسی قسم کی حیوانی حرکات کرتے ہیں لیکن وہ ایسی خوبصورت نہیں ہوتیں جیسا کہ ان اشعار میں ظاہر کی گئی ہیں؛ ان کی حیوانیت کو شاعری کے پردے میں چھپا دیا گیا ہے، یہ لکھنے والے کی شرارت ہے جو یقیناً قابلِ گرفت ہے۔

اگر مرد عورت کے حیوانی فعل کا فلم بنا کر پردے پر پیش کیا جائے تو مجھے یقین ہے کہ اس کو

دیکھ کر تمام سلیم الدماغ آدمی نفرت سے منہ پھیر لیں گے۔ لیکن جو اشعار میں نے اوپر نمونے کے طور پر پیش کیے ہیں، وہ اس حیوانی فعل کی غلط تصویر پیش کرتے ہیں۔

ایسی شاعری ''دماغی جلق'' ہے، لکھنے اور پڑھنے والوں دونوں کے لیے میں اسے مضر سمجھتا ہوں ــــــ میرے افسانے 'کالی شلوار' میں ایسا کوئی عیب نہیں۔ میں نے اس میں کہیں بھی مرد اور عورت کے جنسی ملاپ کو لذیذ انداز میں بیان نہیں کیا۔ میری سلطانہ سے جو اپنے گاہک گوروں کو اپنی زبان میں گالیاں دیا کرتی تھی اور ان کو الو کے پٹھے سمجھتی تھی، کس قسم کی لذت یا کس قسم کے حظ کی توقع کی جا سکتی ہے؟ وہ ایک دُکان دار تھی، ٹھیٹ قسم کی دُکان دار۔ اگر ہم شراب کی دکان پر شراب کی بوتل لینے جائیں تو یہ توقع نہیں کریں گے کہ وہ عمر خیام بنا بیٹھا ہوگا یا اس کو حافظ کا سارا دیوان ازبریاد ہوگا۔ شراب کے ٹھیکے دار شراب بیچتے ہیں، عمر خیام کی رباعیاں اور حافظ شیرازی کے شعر نہیں بیچتے۔

میری سلطانہ عورت بعد میں ہے، ویشیا سب سے پہلے ہے کیونکہ انسان کی زندگی میں اس کا پیٹ سب سے زیادہ اہم ہے۔ شنکر اس سے پوچھتا ہے: تم بھی کچھ نہ کچھ ضرور کرتی ہوگی؟

سلطانہ جواب دیتی ہے: جھک مارتی ہوں -- وہ یہ نہیں کہتی کہ میں گندم کا بیوپار کرتی ہوں یا سونے چاندی کی تجارت کرتی ہوں۔ اسے معلوم ہے کہ وہ کیا کرتی ہے۔ اگر کسی ٹائپسٹ سے پوچھا جائے کہ تم کیا کام کرتے ہو تو وہ یہی جواب دے گا: ٹائپ کرتا ہوں۔

میری سلطانہ اور ایک ٹائپسٹ میں کیا فرق ہے؟ ـــ ذرا غور کیجیے!

●●●

افسانہ نگار اور جنسی مسائل

•

کوئی حقیر سے حقیر چیز ہی کیوں نہ ہو، مسائل پیدا کرنے کا باعث ہو سکتی ہے۔ مسہری کے اندر ایک مچھر گھس آئے تو اس کو باہر نکالنے، مارنے اور آئندہ کے لیے دوسرے مچھروں کی روک تھام کرنے کے مسائل پیدا ہو جاتے ہیں ۔ لیکن دنیا کا سب سے بڑا مسئلہ یعنی تمام مسئلوں کا باپ، اس وقت پیدا ہوا تھا جب آدم نے بھوک محسوس کی تھی اور اس سے چھوٹا مگر دلچسپ مسئلہ اس وقت پردۂ ظہور پر آیا تھا، جب دنیا کے اس سب سے پہلے مرد کی، دنیا کی سب سے پہلی عورت سے ملاقات ہوئی تھی۔

یہ دونوں مسئلے جیسا کہ آپ جانتے ہیں، دو مختلف قسم کی بھوکیں ہیں جن کا آپس میں بہت گہرا تعلق ہے — یہی وجہ ہے کہ ہمیں اس وقت جتنے معاشرتی، مجلسی، سیاسی اور جنگی مسائل نظر آتے ہیں، ان کے عقب میں یہی دو بھوکیں جلوہ گر ہیں۔

موجودہ جنگ کا خونیں پردہ اگر اٹھایا جائے تو لاشوں کے انبار کے پیچھے آپ کو ملک گیری کی بھوک کے سوا کچھ اور نظر نہیں آئے گا۔

بھوک کسی قسم کی بھی ہو بہت خطرناک ہے — آزادی کے بھوکوں کو اگر غلامی کی زنجیریں

ہی پیش کی جاتی رہیں تو انقلاب ضرور برپا ہوگا — روٹی کے بھوکے اگر فاقے ہی کھینچتے رہے تو وہ تنگ آکر دوسرے کا نوالہ ضرور چھینیں گے — مرد کی نظروں کو اگر عورت کے دیدار کا بھوکا رکھا گیا تو شاید وہ اپنے ہم جنسوں اور حیوانوں ہی میں اس کا عکس دیکھنے کی کوشش کرے۔

دُنیا میں جتنی لعنتیں ہیں، بھوک ان کی ماں ہے — بھوک گداگری سکھاتی ہے، بھوک جرائم کی ترغیب دیتی ہے، بھوک عصمت فروشی پر مجبور کرتی ہے، بھوک انتہا پسندی کا سبق دیتی ہے — اس کا حملہ بہت شدید، اس کا وار بہت بھرپور اور اس کا زخم بہت گہرا ہوتا ہے — بھوک دیوانے پیدا کرتی ہے، دیوانگی بھوک پیدا نہیں کرتی۔

دُنیا کے کسی کونے کا مصنف ہو، ترقی پسند ہو یا تنزل پسند، بوڑھا ہو یا جوان، اس کے پیش نظر دُنیا کے تمام بکھرے ہوئے مسائل رہتے ہیں۔ چُن چُن کر وہ ان پر لکھتا رہتا ہے؛ کبھی کسی کے حق میں، کبھی کسی کے خلاف۔

آج کا ادیب بنیادی طور پر آج سے پانچ سو سال پہلے کے ادیب سے کوئی زیادہ مختلف نہیں — ہر چیز پر نئے پرانے کا لیبل وقت لگاتا ہے، انسان نہیں لگاتا — ہم آج نئے ادیب کہلاتے ہیں، آنے والی کل ہمیں پرانا کر کے الماریوں میں بند کردے گی لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہم بے کار رہے، ہم نے مفت میں مغز دردی کی۔ گھڑی کی سوئی جب ایک سے گزر کر دو کی طرف رینگتی ہے تو ایک کا ہندسہ بے مصرف نہیں ہو جاتا — پورا سفر طے کر کے سوئی پھر اسی ہندسے کی طرف لوٹتی ہے —— یہ گھڑی کا بھی اصول ہے اور دُنیا کا بھی۔

آج کے نئے مسائل بھی گزری ہوئی کل کے پُرانے مسائل سے بنیادی طور پر مختلف نہیں۔ جو آج کی برائیاں ہیں، گزری ہوئی کل ہی نے ان کے بیج بوئے تھے۔

جنسی مسائل جس طرح آج کے نئے ادیبوں کے پیش نظر ہیں، اسی طرح پرانے ادیبوں کے پیشِ نظر بھی تھے انھوں نے ان پر اپنے رنگ میں لکھا، ہم آج اپنے رنگ میں لکھ رہے ہیں۔

مجھے معلوم نہیں، مجھ سے جنسی مسائل کے متعلق بار بار کیوں پوچھا جاتا ہے — شاید اس لیے کہ لوگ مجھے ترقی پسند کہتے ہیں یا شاید اس لیے کہ میرے چند افسانے جنسی مسائل کے متعلق ہیں۔ یا پھر اس لیے کہ آج کے نئے ادیبوں کو بعض حضرات ''جنس زدہ'' قرار دے کر انھیں ادب، مذہب اور سماج سے یک قلم خارج کر دینا چاہتے ہیں — وجہ کچھ بھی ہو، میں اپنا نقطۂ نظر بیان کیے دیتا ہوں۔

روٹی اور پیٹ، عورت اور مرد — یہ دو بہت پرانے رشتے ہیں، ازلی اور ابدی — روٹی زیادہ اہم ہے یا پیٹ؟ — عورت زیادہ ضروری ہے کہ مرد؟ میں اس کے متعلق کچھ نہیں کہہ سکتا، اس لیے کہ میرا پیٹ روٹی مانگتا ہے لیکن مجھے یہ معلوم نہیں کہ گیہوں بھی میرے پیٹ کے لیے اتنا ہی ترستا ہے جتنا کہ میرا پیٹ!

پھر بھی جب میں سوچتا ہوں کہ زمین نے گیہوں کے خوشوں کو بیکار جنم نہیں دیا ہوگا تو مجھے خوش فہمی ہوتی ہے کہ میرے پیٹ ہی کے لیے وسیع و عریض کھیتوں میں سنہری بالیاں جھومتی ہیں اور پھر ہو سکتا ہے کہ میرا پیٹ پہلے پیدا ہوا ہو اور گیہوں کی یہ بالیاں کچھ دیر کے بعد۔

کچھ بھی ہو، یہ بات روز روشن کی طرح عیاں ہے کہ دُنیا کا ادب صرف ان دو رشتوں ہی سے متعلق ہے — الہامی کتابیں بھی جن کو آسمانی ادب کہنا چاہیے، روٹی اور پیٹ، عورت اور مرد کے تذکروں سے خالی نہیں۔

مگر سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب یہ مسائل اتنے پرانے ہیں کہ ان کا ذکر الہامی کتابوں میں بھی آ چکا ہے تو پھر کیوں آج کے ادیب ان پر خامہ فرسائی کرتے ہیں — کیوں عورت اور مرد کے تعلقات کو بار بار کریدا جاتا ہے اور بقول شخصے عریانی پھیلائی جاتی ہے؟ — جواب اس سوال کا یہ ہے کہ اگر ایک ہی بار، جھوٹ نہ بولنے اور چوری نہ کرنے کی تلقین کرنے پر، ساری دُنیا جھوٹ اور چوری سے پرہیز کرتی تو شاید ایک ہی پیغمبر کافی ہوتا — لیکن جیسا آپ جانتے ہیں، پیغمبروں کی فہرست خاصی لمبی ہے۔

ہم لکھنے والے پیغمبر نہیں۔ ہم ایک ہی چیز کو، ایک ہی مسئلے کو، مختلف حالات میں مختلف زاویوں سے دیکھتے ہیں اور جو کچھ ہماری سمجھ میں آتا ہے، دُنیا کے سامنے پیش کر دیتے ہیں اور دُنیا کو کبھی مجبور نہیں کرتے کہ وہ اسے قبول ہی کرے۔

ہم قانون ساز نہیں، محتسب بھی نہیں۔ احتساب اور قانون سازی دوسروں کا کام ہے۔ ہم حکومتوں پر نکتہ چینی کرتے ہیں لیکن خود حاکم نہیں بنتے۔ ہم عمارتوں کے نقشے بناتے ہیں لیکن ہم معمار نہیں۔ ہم مرض بتاتے ہیں لیکن دواخانوں کے مہتمم نہیں۔

ہم جنسیات پر نہیں لکھتے؛ جو سمجھتے ہیں کہ ہم ایسا کرتے ہیں، یہ ان کی غلطی ہے۔ ہم اپنے افسانوں میں خاص عورتوں اور خاص مردوں کے حالات پر روشنی ڈالتے ہیں — ہمارے کسی افسانے کی ہیروئن سے اگر اس کا مرد صرف اس لیے متنفر ہو جاتا ہے کہ وہ سفید کپڑے پسند کرتی ہے اور سادگی پسند ہے تو دوسری عورتوں کو اسے اصول نہیں سمجھ لینا چاہیے — یہ نفرت کیوں پیدا ہوئی اور کن حالات میں پیدا ہوئی؟ — اس استفہام کا جواب آپ کو ہمارے افسانے میں ضرور مل جائے گا۔

جو لوگ ہمارے افسانوں میں لذت حاصل کرنے کے طریقے دیکھنا چاہتے ہیں، انھیں یقیناً نا اُمیدی ہوگی — ہم داؤ پیچ بتانے والے خلیفے نہیں — ہم جب اکھاڑے میں کسی کو گرتا دیکھتے ہیں تو اپنی سمجھ کے مطابق آپ کو سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں کہ وہ کیوں گرا تھا؟

ہم رجائی ہیں — دُنیا کی سیاہیوں میں بھی ہم اُجالے کی لکیریں دیکھ لیتے ہیں۔ ہم کسی کو حقارت کی نظر سے نہیں دیکھتے — چکلوں میں جب کوئی نکہائی اپنے کوٹھے پر سے کسی راہ گزر پر پان کی پیک تھوکتی ہے تو ہم دوسرے تماشائیوں کی طرح نہ تو کبھی اس راہ گزر پر ہنستے ہیں اور نہ کبھی اس نکہائی کو گالیاں دیتے ہیں — ہم یہ واقعہ دیکھ کر رُک جائیں گے — ہماری نگاہیں اس غلیظ پیشہ ور عورت کے نیم عریاں لباس کو چیرتی ہوئی، اس کے سیاہ عصیاں بھرے جسم کے اندر داخل ہو کر، اس کے دل تک پہنچ جائیں گی — اس کو ٹٹولیں گی اور ٹٹولتے ٹٹولتے

ہم خود کچھ عرصے کے لیے تصور میں وہی کریہہ اور متعفن رنڈی بن جائیں گے   صرف اس لیے کہ ہم اس واقعے کی تصویر ہی نہیں بلکہ اس کے اصل محرک کی وجہ بھی پیش کرسکیں۔

جب کسی اچھے خاندان کی جوان، صحت مند اور خوبصورت لڑکی کسی مریل، بدصورت اور قلاش لڑکے کے ساتھ بھاگ جاتی ہے تو ہم اسے ملعون قرار نہیں دیں گے   دوسرے، اس لڑکی کا ماضی، حال اور مستقبل، اخلاق کی پھانسی میں لٹکا دیں گے لیکن ہم وہ چھوٹی سی گرہ کھولنے کی کوشش نہیں کریں گے جس نے اس لڑکی کے ادراک کو بے حس کیا۔

انسان ایک دوسرے سے کوئی زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ جو غلطی ایک مرد کرتا ہے، دوسرا بھی کرسکتا ہے۔ جب ایک عورت بازار میں دُکان لگا کر اپنا جسم بیچ سکتی ہے تو دُنیا کی سب عورتیں ایسا کرسکتی ہیں ـ   لیکن غلط کار انسان نہیں، وہ حالات ہیں جن کی کھیتیوں میں انسان اپنی غلطیاں پیدا کرتا ہے اور ان کی فصلیں کاٹتا ہے۔

زیادہ تر جنسی مسائل ہی آج کے نئے ادیبوں کی توجہ کا مرکز کیوں بنے ہیں؟ اس کا جواب معلوم کرنا کوئی زیادہ مشکل نہیں ـ یہ زمانہ عجیب و غریب قسم کے اضداد کا زمانہ ہے   عورت قریب بھی ہے، دُور بھی   کہیں مادر زاد برہنگی نظر آتی ہے، کہیں سر سے لے کر پیر تک ستر کہیں عورت مرد کے بھیس میں دکھائی دیتی ہے، کہیں مرد عورت کے بھیس میں۔

دُنیا ایک بہت بڑی کروٹ لے رہی ہے ـــ ہندوستان بھی: جہاں آزادی کا ننھا منا بچہ غلامی کے دامن سے اپنے آنسو پونچھ رہا ہے، مٹی کا نیا گھروندا بنانے کے لیے ضد کر رہا ہے مشرقی تہذیب کی چولی کے بند کبھی کھولے جاتے ہیں، کبھی بند کیے جاتے ہیں۔ مغربی تہذیب کے چہرے کا غازہ کبھی ہٹایا جاتا ہے، کبھی لگایا جاتا ہے ـــ ایک افراتفری سی مچی ہے   نئے کھٹ بُنے پرانی کھاٹوں کی مونج اُدھیڑ رہے ہیں، پرانے کھٹ بُنے چلّا رہے ہیں۔ ہلی ہوئی چولوں سے کہیں کھٹمل نکل رہے ہیں کہیں پسّو ـــ کوئی کہتا ہے، انھیں زندہ رہنے دو۔ کوئی کہتا ہے، نہیں، فنا کردو ـــ اس دھاندلی میں، اس شورش میں، ہم نئے لکھنے والے اپنے قلم

سنبھالے، کبھی اِس مسئلے سے ٹکراتے ہیں، کبھی اُس مسئلے سے۔

اگر ہماری تحریروں میں عورت اور مرد کے تعلقات کا ذکر آپ کو زیادہ نظر آئے تو یہ ایک فطری بات ہے — ملک، ملک سے سیاسی طور پر جدا کیے جاسکتے ہیں — ایک مذہب دوسرے مذہب سے عقیدوں کی بنا پر علیحدہ کیا جاسکتا ہے — دو زمینوں کو ایک قانون، ایک دوسرے سے بیگانہ کرسکتا ہے لیکن کوئی سیاست، کوئی عقیدہ، کوئی قانون، عورت اور مرد کو ایک دوسرے سے دوٗر نہیں کرسکتا۔

عورت اور مرد میں جو فاصلہ ہے، اس کو عبور کرنے کی کوشش ہر زمانے میں ہوتی رہے گی — عورت اور مرد میں جو ایک لرزتی ہوئی دیوار حائل ہے، اسے سنبھالنے اور گرانے کی سعی، ہر صدی، ہر قرن میں ہوتی رہے گی — جو اسے عریانی سمجھتے ہیں، انھیں اپنے احساس کے ننگ پر افسوس ہونا چاہیے۔ جو اسے اخلاق کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں، انھیں معلوم ہونا چاہیے کہ اخلاق، زنگ ہے جو سماج کے اُسترے پر بے احتیاطی سے جم گیا ہے۔

جو سمجھتے ہیں کہ نئے ادب نے جنسی مسائل پیدا کیے ہیں، غلطی پر ہیں کیونکہ حقیقت یہ ہے کہ جنسی مسائل نے اس نئے ادب کو پیدا کیا ہے — اس نئے ادب کو جس میں آپ کبھی کبھی اپنا ہی عکس دیکھتے ہیں اور جھنجلا اُٹھتے ہیں حقیقت خواہ شکر میں ہی لپیٹ کر پیش کی جائے، اس کی کڑواہٹ دوٗر نہیں ہوگی۔

ہماری تحریریں آپ کو کڑوی اور کسیلی لگتی ہیں مگر اب تک جو مٹھاسیں آپ کو پیش کی جاتی رہی ہیں، ان سے انسانیت کو کیا فائدہ ہوا ہے؟ — نیم کے پتے کڑوے سہی مگر خون ضرور صاف کرتے ہیں۔

●●●

کسوٹی

●

یہ نئی چیزوں کا زمانہ ہے: نئے جوتے، نئی ٹھوکریں، نئے قانون، نئے جرائم، نئی گھڑیاں، نئی بے وقتیاں، نئے آقا، نئے غلام — اور لطف یہ ہے کہ ان نئے غلاموں کی کھال بھی نئی ہے جو ادھڑ ادھڑ کر جدت پسند ہوگئی ہے؛ اب ان کے لیے نئے کوڑے اور نئے چابک تیار ہو رہے ہیں۔

ادب بھی نیا ہے جس کے بے شمار نام ہیں. کوئی اسے ترقی پسند کہتا ہے، کوئی تنزل پسند، کوئی فحش کہتا ہے، کوئی مزدور پرست۔ اس نئے ادب کو پرکھنے کے لیے نئی کسوٹیاں بھی موجود ہیں — یہ کسوٹیاں پرچے ہیں: سالنامے، ماہنامے، ہفتہ وار اور روزانہ — ان پرچوں کے مالک اور ایڈیٹر بھی نئے ہیں۔ کوئی پاکستانی ہے، کوئی اکھنڈ ہندوستانی۔ کوئی کانگریسی ہے، کوئی کمیونسٹ — سب اپنی اپنی کسوٹی پر اس نئے ادب کو پرکھتے رہتے ہیں اور اس کا کھوٹا کھرا بتاتے رہتے ہیں مگر ادب سونا نہیں جو اس کے گھٹتے بڑھتے بھاؤ بتائے جائیں۔ ادب زیور ہے اور جس طرح خوبصورت زیور خالص سونا نہیں ہوتے، اسی طرح خوبصورت ادب پارے بھی خالص حقیقت نہیں ہوتے۔ ان کو سونے کی طرح پتھروں پر گھس گھس کر پرکھنا بہت بڑی بے ذوقی ہے۔

ادب یا تو ادب ہے، ورنہ ایک بہت بڑی بے ادبی ہے۔ زیور یا تو زیور ہے، ورنہ ایک بہت ہی بدنما شے ہے۔ ادب اور غیر ادب، زیور اور غیر زیور میں کوئی درمیانی علاقہ نہیں۔

یہ زمانہ نئے دوروں اور نئی ٹیسوں کا زمانہ ہے۔ ایک نیا دور، پُرانے دور کا پیٹ چیر کر پیدا کیا جارہا ہے۔ پُرانا دور موت کے صدمے سے رو رہا ہے، نیا دور زندگی کی خوشی سے چلاّ رہا ہے؛ دونوں کے گلے رُندھے پڑے ہیں، دونوں کی آنکھیں نمناک ہیں — اس نمی میں اپنے قلم ڈبو کر لکھنے والے لکھ رہے ہیں، نیا ادب — زبان وہی ہے، صرف لہجہ بدل گیا ہے۔ دراصل اسی بدلے ہوئے لہجے کا نام نیا ادب، ترقی پسند ادب، فحش ادب یا مزدور پرست ادب ہے۔

جب کسی انسان کا لہجہ بدل جاتا ہے، جب کوئی انسان ہنستے ہنستے رونے لگتا ہے، جب کسی راگ کے مدّھم سُر ایکا ایکی اونچے ہوجاتے ہیں، جب بچہ بلکنے لگتا ہے تو آلہ مقیاس الصوت یعنی آواز ناپنے والے آلے سے، میکانکی طریقہ پر، اس تبدیلی کو نہیں جانچتے۔ جو اہلِ دانش ہیں، جو صاحبِ ذوق ہیں، ہمیشہ اُس کیفیت، اُس جذبے — اُس محرک کو ٹٹولنے کی کوشش کریں گے جس نے یہ تبدیلی پیدا کی۔

ادب ایک فرد کی اپنی زندگی کی تصویر نہیں۔ جب کوئی ادیب قلم اٹھاتا ہے تو وہ اپنے گھریلو معاملات کا روزنامچہ نہیں لکھتا؛ اپنی ذاتی خوشیوں، رنجشوں، بیماریوں اور تندرستیوں کا ذکر نہیں کرتا۔ اس کی قلمی تصویروں میں، بہت ممکن ہے، آنسو اس کی دُکھی بہن کے ہوں، مسکراہٹیں آپ کی ہوں اور قہقہے ایک خستہ حال مزدور کے۔ اس لیے اپنے آنسوؤں، اپنی مسکراہٹوں اور اپنے قہقہوں کی ترازو میں ان تصویروں کو تولنا بہت بڑی غلطی ہے۔ ہر ادب پارہ ایک خاص فضا، ایک خاص اثر، ایک خاص مقصد کے لیے پیدا ہوتا ہے۔ اگر اس میں وہ خاص فضا، وہ خاص اثر اور وہ خاص مقصد محسوس نہ کیا جائے تو وہ ایک بے جان لاش رہ جائے گی۔

مگر ادب لاش نہیں جسے ڈاکٹر اور اس کے چند شاگرد، پتھر کی میز پر لٹا کر پوسٹ مارٹم

شروع کردیں۔ ادب بیماری نہیں، بلکہ بیماری کا ردِ عمل ہے۔ ادب دوا بھی نہیں جس کے استعمال کے لیے اوقات اور مقدار کی پابندی عاید کی جاتی ہے۔ ادب درجۂ حرارت ہے اپنے ملک کا، اپنی قوم کا — وہ اس کی صحت اور علالت کی خبر دیتا رہتا ہے — پرانی الماری کے کسی خانے سے ہاتھ بڑھا کر کوئی گرد آلود کتاب اٹھایئے، بیتے ہوئے زمانے کی نبض آپ کی انگلیوں کے نیچے دھڑکنے لگے گی۔

کتنی صدیاں گزر چکی ہیں، کتنی نسلیں اُن گزری ہوئی صدیوں کے نیچے دفن ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ لاشوں کا ایک انبار ہے جس کی چوٹی پر ہم کھڑے ہیں اور نیچے ایک اتھاہ سمندر کی طرف دیکھ رہے ہیں۔ آسمان کی طرف نگاہ اُٹھاتے ہیں تو ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے ہم اس کے بالکل قریب پہنچ گئے ہیں۔ لیکن آنے والے زمانے کی ایک چھوٹی سی کروٹ، ایک اور صدی ہماری لاشوں پر ہماری اولاد کو کھڑا کردے گی۔ اور وہ سمجھے گی ہم اونچے ہیں: لیکن سب سے پہلی صدی کی لاش کہاں ہے؟ کس حالت میں ہے؟ کسی کو کچھ معلوم نہیں — لیکن قصۂ آدم وہی ہے: ایک عورت اور ایک مرد، دو عورتیں اور ایک مرد یا دو مرد اور ایک عورت — یہ گردان ازل سے جاری ہے اور ابد تک جاری رہے گی۔

انسان کو بھوک پہلے بھی لگتی تھی اور اب بھی لگتی ہے، طاقت کا خواہاں پہلے بھی تھا اب بھی ہے، شعر و شراب کا شوقین جیسا پہلے تھا، ویسا ہی اب ہے۔ تبدیلی کیا ہوئی ہے؟ کچھ بھی نہیں۔ روٹی، عورت اور تخت — اور اگر انسان ان سے اکتا گیا تو خدا، یعنی ایک ایسی طاقت جو روٹی، عورت اور تخت سے کہیں زیادہ ناقابلِ فہم اور ناقابلِ رسا ہے۔

انسان عورت سے محبت کرتا ہے تو ہیر رانجھا کی داستان بن جاتی ہے: روٹی سے محبت کرتا ہے تو اپی کیوریس کا فلسفہ پیدا ہو جاتا ہے، تخت سے پیار کرتا ہے تو اسکندر، چنگیز، تیمور یا ہٹلر بن جاتا ہے اور جب خدا سے لو لگاتا ہے تو مہاتما بدھ کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔

دنیا بہت وسیع ہے۔ کوئی چیونٹی مارنا بہت بڑا پاپ سمجھتا ہے، کوئی لاکھوں انسان ہلاک

کر دیتا ہے اور اپنے اس فعل کو بہادری اور شجاعت سے تعبیر کرتا ہے، کوئی مذہب کو لعنت سمجھتا ہے، کوئی اسی کو سب سے بڑی نعمت ــــ انسان کو کس کسوٹی پر پرکھا جائے؟ یوں تو ہر مذہب کے پاس ایک بٹیا موجود ہے جس پر انسان کس کر پرکھے جاتے ہیں مگر وہ بٹیا کہاں ہے؟ سب قوموں، سب مذہبوں، سب انسانوں کی واحد کسوٹی جس پر آپ مجھے اور میں آپ کو پرکھ سکتا ہوں ــــ وہ دھرم کانٹا کہاں ہے جس کے پلڑوں میں ہندو اور مسلمان، عیسائی اور یہودی، کالے اور گورے تُل سکتے ہیں؟

یہ کسوٹی، یہ دھرم کانٹا جہاں کہیں بھی ہے، نیا ہے نہ پرانا ــــ ترقی پسند ہے نہ تنزل پسند، عریاں ہے نہ مستور، فحش ہے نہ مطہر ــــ انسان اور انسان کے سارے فعل اسی ترازو میں تولے جاسکتے ہیں۔ میرے نزدیک کسی اور ترازو کا تصور کرنا بہت ہی بڑی حماقت ہے۔

ہر انسان دوسرے انسان کے پتھر مارنا چاہتا ہے، ہر انسان دوسرے انسان کے افعال پرکھنے کی کوشش کرتا ہے: یہ اس کی فطرت ہے جسے کوئی بھی حادثہ تبدیل نہیں کرسکتا۔ میں کہتا ہوں: اگر آپ میرے پتھر مارنا ہی چاہتے ہیں تو خدارا، ذرا سلیقے سے ماریے۔ میں اُس آدمی سے ہرگز ہرگز اپنا سر پھڑوانے کے لیے تیار نہیں جسے سر پھوڑنے کا سلیقہ ہی نہ آتا ہو۔ اگر آپ کو یہ سلیقہ نہیں آتا تو سیکھیے ــــ دُنیا میں رہ کر جہاں آپ نمازیں پڑھنا، روزے رکھنا اور محفلوں میں جانا سیکھتے ہیں، وہاں پتھر مارنے کا ڈھنگ بھی آپ کو سیکھنا چاہیے۔

آپ خدا کو خوش کرنے کے لیے سَو جتن کرتے ہیں۔ میں آپ کے اس قدر نزدیک ہوں، مجھے خوش کرنا بھی آپ کا فرض ہے۔ میں نے آپ سے کچھ زیادہ طلب تو نہیں کیا؟ مجھے بڑے شوق سے گالیاں دیجیے: میں گالی کو بُرا نہیں سمجھتا، اس لیے کہ یہ کوئی غیر فطری چیز نہیں لیکن ذرا سلیقے سے دیجیے، نہ آپ کا منہ بدمزہ ہو اور نہ میرے ذوق کو صدمہ پہنچے۔

میرے نزدیک بس یہ سلیقہ ہی ایک کسوٹی ہے۔ انسان کے ہر فعل کے لیے، اس کے گناہ کے لیے، اس کے ثواب کے لیے، اس کی شاعری کے لیے، اس کے افسانوں کے لیے۔ مجھے

نام نہاد نقادوں سے کوئی دلچسپی نہیں۔ نکتہ چینیاں صرف پتیاں نوچ کر بکھیر سکتی ہیں لیکن انھیں جمع کر کے ایک سالم پھول نہیں بنا سکتیں۔

بہت سے نقاد گزر چکے ہیں لیکن اس ادب سے بے ادبیاں دور نہیں ہوئیں۔ بہت سے پیغمبر آچکے ہیں لیکن انسان ایک دوسرے سے متحد نہیں ہوئے — یہ ایک بہت بڑا الم ہے لیکن مصیبت یہ ہے کہ یہ الم ہی انسانیت کی قسمت ہے: اس کی زندگی اور اس کی موت، اس کی جوانی اور اس کا بڑھاپا — یہ الم ہی سعادت حسن منٹو ہے۔ یہ الم ہی آپ ہیں — یہ الم ہی ساری دُنیا ہے جس میں کسوٹیاں زیادہ ہیں اور کسے جانے والے کم — جس میں پتھر کم ہیں اور سر پھوڑنے والے زیادہ!

●●●

عصمت فروشی

•

عصمت فروشی کوئی خلاف عقل یا خلاف قانون چیز نہیں۔ یہ ایک پیشہ ہے جس کو اختیار کرنے والی عورتیں چند سماجی ضروریات پوری کرتی ہیں۔ جس شے کے گاہک موجود ہوں، اگر وہ مارکیٹ میں نظر آئے تو ہمیں تعجب نہ کرنا چاہیے۔ اگر ہمیں ہر شہر میں ایسی عورتیں نظر آتی ہیں جو اس جسمانی تجارت سے اپنا پیٹ پالتی ہیں تو ہمیں اُن کے ذریعۂ معاش پر کوئی اعتراض نہ ہونا چاہیے، اس لیے کہ ہر شہر میں اُن کے گاہک موجود ہیں۔

عصمت فروشی کو گناہ کبیرہ یقین کیا جاتا ہے۔ ممکن ہے، یہ بہت بڑا گناہ ہو مگر ہم مذہبی نقطہ نظر سے اس کو جانچنا نہیں چاہتے۔ گناہ اور ثواب، سزا اور جزا کی بھول بھلیوں میں پھنس کر آدمی کسی مسئلے پر ٹھنڈے دل سے غور نہیں کر سکتا۔ مذہب خود ایک بہت بڑا مسئلہ ہے، اگر اس میں لپیٹ کر کسی اور مسئلے کو دیکھا جائے تو ہمیں بہت ہی مغز دردی کرنا پڑے گی۔ اس لیے مذہب کو عصمت فروشی سے الگ کر کے ہم نے ایک طرف رکھ دیا ہے۔

عصمت فروشی کیا ہے؟ عصمت کو بیچنا یعنی اُس گوہر کا بیچنا جس کو عورت کی زندگی کا سب سے قیمتی زیور یقین کیا جاتا ہے۔ اس زیور کی قدر اس لیے بہت زیادہ بڑھ گئی ہے کہ تجربے

نے ہمیں بتایا ہے، عورت جب ایک بار اس کو کھو دیتی ہے تو سماج کی نگاہوں میں اس کی کوئی عزت نہیں رہتی۔ یہ گوہر کئی طریقوں سے ضائع ہوتا ہے: جب عورت کی شادی ہو جائے تو یہ گوہر خاوند کی جیب میں چلا جاتا ہے۔ بعض اوقات مرد اسے زبردستی حاصل کر لیتے ہیں اور بعض اوقات شادی کے بغیر عورتیں اسے اپنے دل پسند مردوں کے حوالے کر دیتی ہیں۔ بعض عورتیں حالات سے مجبور ہو کر اسے بیچ دیتی ہیں اور بعض اس کی تجارت کرتی ہیں۔

ہم اُن عورتوں کے متعلق کچھ کہنا چاہتے ہیں جو پیشے کے طور پر عصمت بیچتی ہیں، حالانکہ یہ بالکل واضح چیز ہے کہ عصمت صرف ایک بار کھوئی یا بیچی جا سکتی ہے۔ بار بار اس کو بیچا یا کھویا نہیں جا سکتا، لیکن چونکہ اس پیشے کو عرف عام میں عصمت فروشی کہا جاتا ہے، اس لیے ہم اسے عصمت فروشی ہی کہیں گے۔

عصمت فروش عورت ایک زمانے سے دنیا کی سب سے ذلیل ہستی سمجھی جاتی رہی ہے مگر کیا ہم نے غور کیا ہے کہ ہم میں سے اکثر ایسی ذلیل و خوار ہستیوں کے در پر ٹھوکریں کھاتے ہیں — کیا ہمارے دل میں یہ خیال پیدا نہیں ہوتا کہ ہم بھی ذلیل ہیں۔

مقامِ تاسف ہے کہ مردوں نے اس پر کبھی غور نہیں کیا۔ مرد اپنے دامن پر ذلت کے ہر دھبے کو عصمت فروش عورت کے دل کی سیاہی سے تعبیر کرے گا۔ حقیقت اس کے بالکل برعکس ہے۔ عورتوں میں، خواہ وہ کسبی ہوں یا غیر کسبی، ننانوے فی صد ایسی ہوں گی جن کے دل عصمت فروشی کی تاریک تجارت کے باوجود بدکار مردوں کے دل کی بہ نسبت کہیں زیادہ روشن ہوں گے۔ موجودہ نظام کے تحت جس کی باگ ڈور صرف مردوں کے ہاتھ میں ہے، عورت خواہ وہ عصمت فروش ہو یا باعصمت، ہمیشہ دبی رہی ہے۔ مرد کو اختیار ہوگا کہ وہ اُس کے متعلق جو چاہے رائے قائم کرے۔

ہم نے متعدد بار اپنے کانوں سے تعیش پسند امیروں کو اپنا مال اسباب شہوت کے تنور میں ایندھن کے طور پر جلا کر یہ کہتے سنا ہے کہ فلاں طوائف یا فلاں ویشیا نے اُن کو تباہ و برباد کر دیا

ہے — یہ معما ابھی تک ہماری سمجھ میں نہیں آیا۔

ویشیا یا طوائف اپنے تجارتی اصولوں کے ماتحت ہر مرد سے جو اُس کے پاس گاہک کے طور پر آتا ہے، زیادہ سے زیادہ نفع حاصل کرنے کی کوشش کرے گی۔ اگر وہ مناسب داموں پر یا حیرت انگیز قیمت پر اپنا مال بیچتی ہے تو یہ اُس کا پیشہ ہے۔ بنیا بھی تو سودا تولتے وقت ڈنڈی مار جاتا ہے۔ بعض دکانیں زیادہ قیمت پر اپنا مال بیچتی ہیں، بعض کم قیمت پر۔

تعجب تو اس بات کا ہے کہ جب صدیوں سے ہم یہ سُن رہے ہیں: ''ویشیا کا ڈسا ہوا پانی نہیں مانگتا'' تو ہم کیوں اپنے آپ کو اس سے ڈسواتے ہیں اور پھر کیوں خود ہی رونا پیٹنا شروع کردیتے ہیں۔ ویشیا ارادۃً یا کسی انتقامی جذبے کے زیرِ اثر مردوں کے مال و زر پر ہاتھ نہیں ڈالتی۔ وہ سودا کرتی ہے اور کماتی ہے۔ مرد اپنی جسمانی خواہشات کی تکمیل کا معاوضہ ادا کرتے ہیں، بس...

ممکن ہے، ویشیا کسی مرد سے محبت کرتی ہو لیکن ہر وہ گاہک جو ایک خاص جذبے کے زیرِ اثر اس کی دُکان پر جاتا ہے، دل میں یہ خواہش بھی پیدا کرلے گا کہ وہ اس سے سچی محبت کرتا ہے، یہ کیوں کر ممکن ہے؟ ہم اگر کسی دُکان سے ایک روپے کا آٹا لینے جائیں تو ہماری یہ توقع قطعی طور پر مضحکہ خیز ہوگی کہ وہ ہمیں اپنے گھر میں مدعو کرے گا اور سر کے گنج کا کوئی لاجواب نسخہ بتائے گا۔

ویشیا اپنے اس گاہک کے روبرو جو اُس سے محبت کا طالب ہے، اپنے چہرے پر مصنوعی محبت کے جذبات پیدا کرے گی۔ یہ چیز گاہک کو خوش کردے گی۔ مگر ویشیا اپنے سینے کی گہرائیوں میں سے ہر مرد کے لیے جو شراب پی کر اُس کے کوٹھے پر جھومنے لگتا ہے اور رومان کی ایک نئی دنیا بسانا چاہتا ہے، محبت کی پاک اور صاف آواز نہیں نکال سکتی۔

ویشیا کو صرف باہر سے دیکھا جاتا ہے — اُس کے رنگ رُوپ، اُس کی بھڑکیلی پوشاک، اُس کے مکان کی آرائش و زیبائش دیکھ کر یہی نتیجہ مرتب کیا جاتا ہے کہ وہ خوش حال ہے۔ یہ

درست نہیں۔

جس عورت کے دروازے شہر کے ہر اس شخص کے لیے کھلے ہوں جو اپنی جیبوں میں چاندی کے سکّے رکھتا ہے خواہ وہ موچی ہو یا بھنگی، لنگڑا ہو یا لولا، خوبصورت ہو یا کریہہ المنظر، اُس کی زندگی کا اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ ایک بدصورت مرد جس کے منہ سے پائیوریا لگے دانتوں کے تعفّن کے بھبکے نکلتے ہیں، ایک نفاست پسند ویشیا کے ہاں آتا ہے۔ چونکہ اس کی گرہ میں اُس ویشیا کے جسم کو ایک خاص وقت تک خریدنے کے لیے دام موجود ہیں، وہ نفرت کے باوجود اس گاہک کو نہیں موڑ سکتی۔ سینے پر پتھر رکھ کر اُس کو اپنے گاہک کی بدصورتی اور اس کے منھ کا تعفّن برداشت کرنا ہی پڑے گا — وہ اچھی طرح جانتی ہے کہ اُس کا ہر گاہک اپولو نہیں ہوسکتا۔

ٹائپسٹ عورتوں کو حیرت سے نہیں دیکھا جاتا۔ وہ عورتیں جو دایہ گیری کا کام کرتی ہیں، انھیں حیرت اور نفرت سے نہیں دیکھا جاتا۔ وہ عورتیں جو گندگی سر پر اُٹھاتی ہیں، ان کی طرف حقارت سے نہیں دیکھا جاتا۔ لیکن تعجب ہے کہ ان عورتوں کو جو اچھے یا بھونڈے طریقے سے اپنا جسم بیچتی ہیں، حیرت نفرت اور حقارت سے دیکھا جاتا ہے۔

حضرات! یہ جسم فروشی ضروری ہے... آپ شہر میں خوبصورت اور نفیس گاڑیاں دیکھتے ہیں۔ یہ خوبصورت اور نفیس گاڑیاں کوڑا کرکٹ اٹھانے کے کام نہیں آسکتیں۔ گندگی اور غلاظت اُٹھا کر باہر پھینکنے کے لیے گاڑیاں موجود ہیں۔ جنھیں آپ کم دیکھتے ہیں اور اگر دیکھتے ہیں تو فوراً اپنی ناک پر رومال رکھ لیتے ہیں — ان گاڑیوں کا وجود ضروری ہے اور ان عورتوں کا وجود بھی ضروری ہے جو آپ کی غلاظت اٹھاتی ہیں۔ اگر یہ عورتیں نہ ہوتیں تو ہمارے سب گلی کوچے مردوں کی غلیظ حرکات سے بھرے ہوتے۔

یہ عورتیں اجڑے ہوئے باغ ہیں، گھورے ہیں جن میں گندے پانی کی موریاں بہہ رہی ہیں۔ یہ ان گندی موریوں ہی پر زندہ رہتی ہیں — ہر انسان کیسے ایک ہی جیسے شاندار طریقے پر

زندگی بسر کر سکتا ہے؟

ذرا خیال فرمایئے، شہر کے ایک کونے میں ایک ویشیا کا مکان ہے۔ رات کی سیاہی میں ایک مرد جو اپنے سینے میں رات کی سیاہی سے بھی زیادہ سیاہ دل رکھتا ہے، اپنے جسم کی آگ ٹھنڈی کرنے کے لیے بے دھڑک اس کے مکان میں چلا جاتا ہے۔ ویشیا اُس مرد کے دل کی سیاہی سے واقف ہے۔ اُس سے نفرت بھی کرتی ہے۔ وہ اچھی طرح جانتی ہے کہ اُس کا اپنا وجود دامنِ انسانیت پر ایک بدنما دھبہ ہے۔ اس کو معلوم ہے کہ وہ از منۂ بربریت کا ایک خوفناک نمونہ ہے مگر وہ اپنے گھر کے دروازے اُس مرد پر بند نہیں کر سکتی جو دروازے معاشی کشمکش نے ایک دفعہ کھول دیے ہوں، بہت مشکل سے بند کیے جا سکتے ہیں۔

یہ ویشیا جو عورت پہلے ہے ویشیا بعد میں، چند سکوں کے عوض اپنا جسم مرد کے حوالے کر دیتی ہے لیکن اُس کی روح اس وقت جسم میں نہیں ہوتی ایک ویشیا کے الفاظ سنیے

لوگ مجھے باہر کھیتوں میں لے جاتے ہیں۔۔۔ میں لیٹی رہتی ہوں بالکل بے حس و بے حرکت، لیکن میری آنکھیں کھلی رہتی ہیں۔ میں دور، بہت دور ان درختوں کو دیکھتی رہتی ہوں جن کی چھاؤں میں کئی بکریاں آپس میں لڑ جھگڑ رہی ہوتی ہیں۔ کتنا پیارا منظر ہوتا ہے۔۔ میں بکریاں گننا شروع کر دیتی ہوں یا پیڑوں کی ٹہنیوں پر کوؤں کو شمار کرنے لگتی ہوں۔۔ اُنیس۔ بیس۔ اکیس۔ بائیس۔۔۔ اور مجھے معلوم بھی نہیں ہوتا کہ میرا ساتھی اپنے کام سے فارغ ہو کر ایک طرف ہانپ رہا ہے۔۔۔

مشاہدہ بتاتا ہے کہ ویشیائیں عام طور پر خدا ترس ہوتی ہیں۔ ہر ہندو ویشیا کے مکان پر کسی نہ کسی کمرے میں آپ کو کرشن بھگوان یا گنیش مہاراج کی مورتی یا تصویر نظر آئے گی۔ وہ اس مورتی کی صدق دل سے پوجا کرتی ہے جتنی کہ ایک باعصمت گھریلو عورت کر سکتی ہے۔ اسی طرح وہ ویشیا جو مسلمان ہے، ماہ رمضان میں روزے ضرور رکھے گی؛ محرم میں اپنا کاروبار بند رکھے گی؛ سیاہ کپڑے پہنے گی؛ غریبوں کی مدد کرے گی اور خاص خاص موقعوں پر خدا کے

حضور میں عجز و نیاز کا نذرانہ بھی ضرور پیش کرے گی۔ بادی النظر میں عصمت باختہ عورتوں کا مذہب سے یہ لگاؤ ایک ڈھونگ معلوم ہوتا ہے مگر حقیقت میں یہ اُن کی روح کا وہ حصہ پیش کرتا ہے جو سماج کے زنگ سے یہ عورتیں بچا بچا کے رکھتی ہیں۔

دوسرے مذہب کی ویشیائیں بھی آپ کو روحانی طور پر اپنے مذہب کے ساتھ بڑی مضبوطی سے جڑی نظر آئیں گی۔ کرسچین ویشیا گرجے میں نماز کے لیے ضرور جائے گی۔ وہ کنواری مریم کی تصویر کے پاس دیا ضرور جلائے گی۔ دراصل اس تجارت میں ویشیا اپنے جسم کو لگاتی ہے نہ کہ روح کو— بھنگ یا چرس بیچنے والا ضروری نہیں کہ ان منشیات کا عادی ہو؛ ٹھیک اسی طرح ہر مولوی یا پنڈت پاکباز نہیں ہوسکتا۔

جسم داغا جاسکتا ہے مگر روح نہیں داغی جاسکتی۔

ویشیا اپنی تاریک تجارت کے باوجود روشن روح کی مالک ہوسکتی ہے۔ وہ اپنے جسم کی قیمت بڑی بے دردی سے وصول کرتی ہوتو ہو، مگر وہ غریبوں کی وسیع پیمانے پر مدد بھی کرسکتی ہے۔ ممکن ہے، بڑے بڑے امرا اُس کے دل میں اپنی محبت پیدا نہ کرسکے ہوں مگر وہ سڑکوں پر سونے والے ایک آوارہ گرد کی پھٹی ہوئی جیب میں اپنا دل ڈال سکتی ہے۔

ویشیا دولت کی بھوکی ہوتی ہے لیکن کیا دولت کی بھوکی محبت کی بھوکی نہیں ہوسکتی...؟

یہ ایسا سوال ہے جس کے جواب میں ہمیں تفصیل سے کام لینا پڑے گا: خاندانی ویشیا اور نوکسبیہ ویشیا میں بہت فرق ہے اور پھر وہ عورتیں یا لڑکیاں جو اپنے غریب ماں باپ یا اپنے یتیم بچوں کی پرورش کے لیے مجبوراً اپنا جسم چھپ چھپ کر فروخت کرتی ہیں، ان کی حیثیت متذکرہ صدر اقسام سے بالکل جداگانہ ہے۔

خاندانی ویشیا سے ہماری مراد وہ کسبی ہے جو ویشیا کے بطن سے پیدا ہوتی ہے اور اُسی کے گھر میں پالی پوسی جاتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں وہ عورت جس کو خاص اصولوں کے ماتحت ویشیا بننے کی تعلیم دی جاتی ہے۔ ایسی عورتیں جو اس ماحول میں پرورش پاتی ہیں، عشق و محبت کو

عام طور پر ایسا سکہ تصور کرتی ہیں جو ان کے بازار میں نہیں چل سکتا۔ یہ نظریہ درست ہے، اس لیے کہ اگر وہ ہر اس مرد کو جو ان کے پاس چند لمحات گزارنے کے لیے آئے، اپنا دل دے دیں تو ظاہر ہے کہ وہ اپنے کاروبار میں کامیاب نہیں ہوسکتیں۔

عام طور پر یہی دیکھنے میں آیا ہے کہ اس اسکول کی ویشیاؤں کے سینے میں عشق و محبت کا عنصر کم ہوتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں یہ دوسری عورتوں کے مقابلے میں مردوں سے عشق کرنے میں بڑی احتیاط اور بڑے بخل سے کام لیتی ہیں۔ مردوں سے روزانہ میل جول ان کے دل میں ایک ناقابلِ بیان تلخی پیدا کردیتا ہے۔ وہ مردوں کو حیوانوں سے بدتر سمجھنے لگتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اس ضمن میں ایک حد تک ''منکر'' ہوجاتی ہیں مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ اُن کا سینہ محبت کے لطیف جذبات سے خالی ہوتا ہے۔

جس طرح بھنگن کی لڑکی کو گندگی کا پہلا ٹوکرا اُٹھاتے وقت گھن نہیں آئے گی، اُسی طرح اپنے پیشے کا پہلا قدم اُٹھاتے وقت ایسی ویشیاؤں کو بھی حجاب محسوس نہیں ہوگا۔ آہستہ آہستہ حیا اور جھجک سے متعلقہ قریب قریب تمام جذبات اُن میں گھس گھسا کر مٹ جاتے ہیں۔ چکلے کے اندر جہاں شہوت پرست مردوں کے لیے ان عورتوں کے مکان کھلے رہتے ہیں، لطیف جذبات کیسے داخل ہوسکتے ہیں۔

جس طرح باعصمت عورتیں ویشیاؤں کی طرف حیرت اور تعجب سے دیکھتی ہیں، ٹھیک اسی طرح وہ بھی اُن کی طرف اسی نظر سے دیکھتی ہیں۔ اول الذکر کے پیش نظر یہ استفہام ہوتا ہے *کیا عورت اس قدر رذیل ہوسکتی ہے؟* مؤخر الذکر یہ سوچتی ہیں *یہ پاکباز عورتیں کیسی ہیں... کیا ہیں؟*

ویشیا جس کی ماں ویشیا تھی، جس کی دادی ویشیا تھی، جس کی پردادی ویشیا تھی، جس نے ویشیا کا دودھ پیا، جو عصمت فروشی کے گہوارے میں پلی، وہیں بڑی ہوئی، جس کی تجارت کا آغاز بھی وہیں شروع ہوا، عصمت اور باعصمت عورتوں کے متعلق کیا سمجھ سکتی ہے؟

اُن سو لڑکیوں میں سے جو ویشیاؤں کے گھر میں پیدا ہوتی ہیں، شاید ایک دو کے دل میں اپنے گردوپیش کے ماحول سے نفرت پیدا ہوتی ہے اور وہ اپنے جسم کو صرف ایک مرد کے حوالے کرنے کا تہیہ کرتی ہیں لیکن باقی سب اُسی راستے پر چلتی ہیں جو ان کی ماؤں نے ان کے لیے منتخب کیا ہوتا ہے۔

جس طرح ایک دُکان دار کا بیٹا اپنی نئی دُکان کھولنے کا شوق رکھتا ہے اور اس شوق کا اظہار مختلف طریقوں سے کرتا ہے، ٹھیک اسی طرح ویشیاؤں کی جوان لڑکیاں اپنا پیشہ شروع کرنے کا بڑا چاؤ رکھتی ہیں۔ چنانچہ دیکھا گیا ہے کہ ایسی لڑکیاں بہت نئے طریقوں سے اپنے جسم اور حُسن کی نمایش کرتی ہیں۔ جب وہ اپنی تجارت کا آغاز کرتی ہیں تو باقاعدہ رسوم ادا کی جاتی ہیں۔ ایک خاص اہتمام کے ماتحت یہ سب کچھ کیا جاتا ہے بالکل اسی طرح، جس طرح دوسرے تجارتی کاموں کی بنیاد رکھتے وقت خاص رسوم کو پیشِ نظر رکھا جاتا ہے۔

ان حالات کے تحت، جیسا کہ ظاہر ہے، متذکرہ صدر قسم کی ویشیاؤں کے دل میں عشق پیدا ہونا مشکل ہے۔ یہاں عشق سے ہماری مراد وہی عشق ہے جو ہمارے یہاں عرصۂ دراز سے رائج ہے۔ ہیر رانجھا اور سسّی پنّوں والا عشق...!

ایسی ویشیائیں عشق کرتی ہیں مگر ان کا عشق بالکل جدا قسم کا ہوتا ہے۔ وہ لیلیٰ مجنوں اور ہیر رانجھے والا عشق نہیں کرسکتیں، اس لیے کہ یہ ان کی تجارت پر بہت بُرا اثر ڈالتا ہے۔ اگر کوئی ویشیا اپنے اوقاتِ تجارت میں سے چند لمحات ایسے مرد کے لیے وقف کردے جس سے اُسے روپے پیسے کا لالچ نہ ہو تو ہم اسے عشق و محبت کہیں گے۔ اصولاً ویشیا کو صرف مرد کی دولت سے محبت ہوتی ہے۔ اگر وہ کسی مرد سے اُس کی دولت کی خاطر نہیں بلکہ صرف اس کی خاطر ملے تو یہ اصول ٹوٹ جائے گا اور اس کے ساتھ ہی یہ بھی ظاہر ہوجائے گا کہ اُس ویشیا کی جیب نہیں بلکہ اُس کا دل کارفرما ہے۔ جب دل کارفرما ہو تو عشق و محبت کے جذبے کا پیدا ہونا لازمی ہے۔

چونکہ عام طور پر عورت سے عشق و محبت کرنے کا واحد مقصد جسمانی لذت ہوتا ہے، اس لیے ہم یہاں جسمانی لذتوں ہی کو عشق کے اس جذبے کا محرک سمجھیں گے، گو اس کے علاوہ اور بہت سی چیزیں بھی اس کی تخلیق و تولید کی موجب ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر ویشیا جو اپنے کوٹھے پر ہر مرد پر حکم چلانے کی عادی ہوتی ہے، غیر مختتم ناز برداریوں سے سخت تنگ آ جاتی ہے۔ اُس کو آقا بننا پسند ہے مگر کبھی کبھی وہ غلام بننا بھی چاہتی ہے۔ ہر فرمائش پوری ہو جانے میں اُس کو بہت فائدہ ہے مگر انکار میں اور ہی لذت ہے۔ وہ ہر طرف سے دولت سمیٹتی ہے۔ یہ کام اس کا معمول بن جاتا ہے۔ اس لیے کبھی کبھی اس کے دل میں یہ خواہش پیدا ہوتی ہے کہ وہ بھی کسی کے لیے کچھ خرچ کرے۔ اگر سب اُس کی خوشامد کرتے ہیں تو وہ بھی کسی کی خوشامد کرے۔ اگر وہ ضد کرتی ہے تو کوئی اس سے بھی ضد کرے۔ اگر سب کو دھتکارتی ہے تو کوئی اسے بھی دھتکارے، ستائے، مارے، پیٹے۔ یہ تمام چیزیں مل کر اس کے دل میں ایک خاص مرد کو اپنا رفیق بنانے پر مجبور کرتی ہیں۔ چنانچہ وہ انتخاب کرتی ہے۔

انتخاب کا یہ وقت بہت نازک ہوتا ہے۔ بہت ممکن ہے، وہ کسی رئیس زادے پر اپنے دل کے خاص دروازے کھول دے اور یہ بھی ممکن ہے کہ وہ اپنے کوٹھے پر چلمیں بھرنے والے چرس نوش میراثی کے غلیظ قدموں میں اپنا وہ سر رکھ دے جس کے بالوں کو چومنے کے لیے بڑے بڑے راجاؤں اور مہاراجوں نے کئی کئی ہزار طلائی اشرفیاں پانی کی طرح بہا دی ہوں، اور پھر اس پر بھی کوئی تعجب نہ ہونا چاہیے کہ وہ غلیظ آدمی اسی سر کو ٹھوکر مار کر پرے ہٹا دے۔ اس قسم کے واقعات دیکھنے اور سننے میں آ چکے ہیں۔

ہمارے یہاں ایک مشہور طوائف اس وقت بھی موجود ہے جس کے عشق میں ایک نواب مدتوں لٹو بنا رہا مگر وہ ایک نہایت ہی معمولی آدمی کے عشق میں گرفتار رہی۔ طوائف نواب کے عشق کا مضحکہ اڑاتی تھی اور اُدھر اُس کے اپنے عشق کا مضحکہ اڑایا جاتا تھا۔ نواب طوائف کے عشق میں رسوا ہوا اور طوائف اس معمولی آدمی کے عشق میں بدنام ہوئی۔

عام عورتوں کے مقابلے میں ان ویشیاؤں کے عشق کی شدت بہت زیادہ ہوتی ہے، اس لیے کہ یہ مردوں کے ساتھ ملنے جلنے سے نت نئے عاشقانہ جذبات سے متعارف ہوتی رہتی ہیں۔ جب یہ خود اس میں گرفتار ہوتی ہیں تو ان کو جلن زیادہ محسوس ہوتی ہے۔۔۔ ایسے بازاروں میں جہاں یہ عورتیں رہتی ہیں، متذکرہ صدر قسم کی کئی کہانیاں آپ کے سننے میں آسکتی ہیں، خاص کر اُن تعیش پسند امیروں کو جن کی تھیلیوں کے منہ ان جسم فروش عورتوں کے کوٹھوں پر کھلتے ہیں، ایسی کہانیاں ازبر یاد ہیں۔ یہ کہانیاں وہ اکثر مزے لے لے کر دوسروں کو سنانے کے عادی ہیں۔ اسی طرح سارنگیے، میراثی، طبلچی اور وہ لوگ جن کی آمد و رفت ایسے کوٹھوں پر عام رہتی ہے، بھی آپ کو بہت دلچسپ قصے سنائیں گے۔

انہی لوگوں سے سنے سنائے قصوں میں ہم ایک ایسی ویشیا کی کہانی مثال کے طور پر پیش کرسکتے ہیں جو ہزاروں اور لاکھوں میں کھیلتی تھی مگر اس کا دل ایک چیتھڑے لٹکائے مزدور کے کھردرے پیروں تلے ہر روز روندا جاتا تھا۔ وہ ہر شب اپنے دولت مند پرستاروں سے سیم و زر کے انبار جمع کرتی تھی مگر ایک مزدور کے میلے کچیلے سینے میں دھڑکتے ہوئے دل تک اس کا ہاتھ نہیں پہنچ سکتا تھا۔ کہتے ہیں کہ یہ نازک بدن اس مزدور کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے کئی بار سڑک کے پتھروں پر سوئی۔

اس قسم کا تضاد و تخالف جو عشق و محبت کا اصلی رنگ ہے، قحبہ خانوں میں دیکھا جائے تو بہت شوخ اور پُراسرار حد تک رومانی نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ صرف عقبی منظر ہے جو پیش منظر کے ہر نقش کو اُبھارتا ہے۔ چونکہ عام طور پر ویشیا کے بارے میں یہی خیال کیا جاتا ہے کہ وہ سونا کھودنے والی کدال ہے اور محبت کے جذبات سے قطعی طور پر عاری ہے، اس لیے جب کبھی کسی ویشیا کے عشق کی ایسی داستان سننے میں آتی ہے تو بڑی عجیب و غریب اور پُراسرار معلوم ہوتی ہے۔ ہم ایسی داستانوں کو اسی وجہ سے عام عورتوں اور مردوں کے معاشقوں کی بہ نسبت زیادہ دلچسپی سے سنتے ہیں جیسے کسی مافوق العادت حادثے کی تفصیل سن رہے ہوں حالانکہ دل

اور اس کی دھڑکنوں سے عصمت فروشی یا عصمت مآبی کا کوئی تعلق نہیں ایک با عصمت عورت کے سینے میں محبت سے عاری دل ہو سکتا ہے اور اس کے برعکس چکلے کی ایک ادنیٰ ترین ویشیا محبت سے بھرپور دل کی مالک ہو سکتی ہے۔

ہر عورت ویشیا نہیں ہوتی لیکن ہر ویشیا عورت ہوتی ہے۔ اس بات کو ہمیشہ یاد رکھنا چاہیے۔

ویشیاؤں کے عشق میں ایک خاص بات قابلِ ذکر ہے — ان کا عشق ان کے روزمرہ کے معمول پر بہت کم اثر ڈالتا ہے۔ ایسی طوائفیں بہت کم ہوں گی جنھوں نے اس جذبے کی خاطر اپنا کاروبار قطعی طور پر بند کر دیا ہو (کسی شریف لڑکی کے عشق میں گرفتار ہو کر شہر کا شریف دکان دار بھی اپنی دکان بند نہیں کرے گا) — عام طور پر یہی دیکھنے میں آیا ہے کہ وہ اپنے عشق کے ساتھ ساتھ اپنا کاروبار بھی جاری رکھتی ہیں۔ دراصل مال و دولت حاصل کرنے کی ایک تاجرانہ طلب ان میں پیدا ہو جاتی ہے۔ نت نئے گاہک بنانا اور ہر روز اپنا مال بیچنا ایک عادت سی بن جاتی ہے اور یہی عادت بعد میں طبیعت کی شکل اختیار کر لیتی ہے، اس طور پر کہ پھر اس عادت یا طبیعت کا زندگی کے دوسرے شعبوں سے کوئی سروکار نہیں رہتا۔ جس طرح گھر کے نوکر جھٹ پٹ اپنے آقاؤں کے بستر لگا کر اپنے آرام کا خیال کرتے ہیں، ٹھیک اسی طرح عورتیں بھی اپنے گاہکوں کو نمٹا کر اپنی خوشی اور راحت کی طرف پلٹ آتی ہیں۔

دل ایسی شے نہیں جو بانٹی جا سکے۔ مرد کے مقابلے میں عورت کم ہرجائی ہوتی ہے۔ چونکہ ویشیا عورت ہے، اس لیے وہ اپنا دل تمام گاہکوں میں تقسیم نہیں کر سکتی۔ عورت کے متعلق مشہور ہے کہ وہ اپنی زندگی میں صرف ایک مرد سے محبت کرتی ہے۔ ہم سمجھتے ہیں کہ یہ بہت حد تک ٹھیک ہے۔ ویشیا صرف اسی مرد پر اپنے دل کے تمام دروازے کھولتی ہے جس سے اُسے محبت ہو۔ ہر آنے جانے والے مرد کے لیے وہ ایسا نہیں کر سکتی۔

ویشیاؤں کے بارے میں عام طور پر یہ شکایت سننے میں آتی ہے کہ وہ بڑی بے رحم اور جلاد

صفت ہوتی ہیں۔ ممکن ہے، سو میں سے پانچ چھ اس نوعیت کی ہوں مگر سب کی سب ایسی نہیں ہوتیں بلکہ یوں کہیے کہ ہو نہیں سکتیں۔ ویشیا اور باعصمت عورت کا مقابلہ ہرگز نہیں کرنا چاہیے۔ ان دونوں کا مقابلہ ہو ہی نہیں سکتا۔ ویشیا خود کماتی ہے اور باعصمت عورت کے پاس کما کر لانے والے کئی موجود ہوتے ہیں۔

ہمارے کانوں میں ایک ویشیا کے یہ لفظ ابھی تک گونج رہے ہیں جو اس کے دل کی تمام گہرائیاں پیش کرتے ہیں۔ آپ بھی سنیے:

ویشیا ایک بے کس اور بے یارومددگار عورت ہے۔ اُس کے پاس ہر روز سینکڑوں مرد آتے ہیں ایک ہی خواہش لے کر... وہ اپنے چاہنے والوں کے ہجوم میں بھی اکیلی رہتی ہے، بالکل تن تنہا... وہ رات کے اندھیرے میں چلنے والی ریل گاڑی ہے جو مسافروں کو اپنے اپنے ٹھکانے پر پہنچا کر ایک آہنی چھت کے نیچے خالی کھڑی رہتی ہے۔ بالکل خالی، دھوئیں اور گردوغبار سے اٹی ہوئی... لوگ ہمیں بُرا کہتے ہیں، معلوم نہیں کیوں... وہی مرد جو رات کی تاریکی میں ہم سے راحت مول لے کر جاتے ہیں، دن کے اُجالے میں ہمیں نفرت وحقارت سے دیکھتے ہیں... ہم کھلے بندوں اپنا جسم بیچتی ہیں اور اس کو راز بنا کر نہیں رکھتیں... مرد ہمارے پاس یہ جنس خریدنے کے لیے آتے ہیں اور اس سودے کو راز بنا کر رکھتے ہیں... سمجھ میں نہیں آتا کیوں...؟

ذرا اس ویشیا کا تصور کیجیے جس کا اس دنیا میں کوئی بھی نہ ہو۔ نہ بھائی، نہ بہن، نہ ماں، نہ باپ اور نہ کوئی دوست۔ اپنے گاہکوں سے فراغت پا کر جب وہ کمرے میں اکیلی، بالکل اکیلی رہ جاتی ہوگی تو اس کے دل ودماغ کی کیا کیفیت ہوتی ہوگی...؟ یہ تاریکی اس اندھیرے میں اور کتنی تاریک ہو جاتی ہوگی...؟

اگر سارا دن نوکری ڈھونڈنے کے بعد مزدور کو اپنی تھکان دور کرنے کا ذریعہ نظر نہ آئے، اپنی دل بستگی کے لیے بیوی کی باتیں اُسے نصیب نہ ہوں، نہ اُس کی ماں ہو جو اس کے تھکے ہوئے

کاندھے پر ہاتھ رکھ کر اس کی تمام کلفتیں دور کر دے، تو بتایئے اس مزدور کی کیا حالت ہوگی؟

اس مزدور اور اس ویشیا، دونوں کی حالت ایک جیسی ہے۔

ویشیا ایک رنگین شے نظر آتی ہے۔ کیوں؟

اس سوال کے جواب کے لیے ہمیں اپنا دل ٹٹولنا پڑے گا۔ یہ کمزوری ہم مردوں کی نگاہوں کی ہے اور اس کمزوری کے اسباب تلاش کرنے کے لیے ہمیں اپنے آپ ہی سے بات چیت کرنا پڑے گی۔ اس بارے میں غور و فکر کے بعد ہم جو معلوم کر سکے ہیں، یہ ہے: ویشیا کا نام لیتے وقت ہمارے دماغ میں ایک ایسی عورت کا تصور پیدا ہوتا ہے جو مرد کی شہوانی خواہشات اس کی مرضی اور ضرورت کے مطابق پوری کر سکتی ہے۔ گو عورت اور ویشیا پن، دو بالکل جدا چیزیں ہیں مگر جب ہم کسی ویشیا کے بارے میں سوچتے ہیں تو اس وقت عورت معہ اپنے پیشے کے سامنے آجاتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ انسان پر اس کے ماحول اور اس کے پیشے کا بہت اثر پڑتا ہے مگر کوئی وقت ایسا بھی ہوتا ہے جب وہ ان تمام چیزوں سے الگ ہٹ کر صرف انسان ہوتا ہے۔ اسی طرح کوئی ایسا وقت بھی ضرور آتا ہوگا جب ویشیا اپنے پیشے کا لباس اتار کر صرف عورت رہ جاتی ہوگی مگر افسوس ہے کہ ہم ہر وقت عورت اور ویشیا کو ایک ہی جگہ دیکھنے کے عادی ہیں۔

جب ویشیا کو ہم اس عینک سے دیکھیں تو ہمیں اس کے ساتھ وہ چیز بھی نظر آتی ہے جسے ہم مرد عیش و عشرت سے تعبیر کرتے ہیں — اور عیش و عشرت کا مطلب عام طور پر جسمانی لذّت ہوتا ہے۔

جسمانی لذّت کیا ہے...؟

ایک وقتی حظ جو ہمیں اپنی بیوی یا کسی اور عورت کی مدد سے حاصل ہو سکتا ہے۔ اب یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ شادی شدہ مرد اپنی بیویاں چھوڑ کر اسی وقتی لذّت کے لیے بازاری عورتوں کے پاس کیوں جاتے ہیں؟ جب ان لوگوں کی جسمانی خواہشات گھر میں پوری ہو سکتی

ہیں تو وہ اس کے لیے باہر کیوں مارے مارے پھرتے ہیں۔

اس سوال کا جواب مشکل نہیں۔ آپ کو ایسے کئی آدمی نظر آئیں گے جو گھر کے مرغن اور لذیذ کھانے چھوڑ کر ہوٹلوں میں جاتے ہیں۔ اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ اُن کو ہوٹلوں کے کھانے کی چاٹ پڑ جاتی ہے۔ ہوٹل کی چیزوں میں غذائیت کم ہوتی ہے مگر ان میں ایک اور شے ہوتی ہے جو ان لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے اسے ہم ''ہوٹلیت'' کہتے ہیں۔ ایک ایسی برائی جو وصف بن جاتی ہے بلکہ یوں کہیے کہ ایک کشش بن جاتی ہے۔ اس میں ہوٹل کے مالکوں کے فن کا بھی دخل ہوتا ہے۔

اس کے علاوہ جو ماحول ہوٹل میں میسر آ سکتا ہے، وہ انھیں اپنے گھر میں نصیب نہیں ہوسکتا۔ انسان طبعاً تنوع پسند ہے، اس لیے جب وہ اپنے روزمرہ کے پروگرام میں تبدیلی چاہے تو تعجب نہ ہونا چاہیے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہوٹلوں میں ان لوگوں کو اچھا کھانا نہیں مل سکتا اور اس میں کسی شک کی گنجائش نہیں کہ یہاں گھر کی بہ نسبت زیادہ خرچ برداشت کرنا پڑتا ہے مگر یہی چیز تو یہ لوگ چاہتے ہیں۔ یہی فرق تو انھیں گھر سے کھینچ کر ہوٹلوں میں لاتا ہے۔ یہ نادانی ہے مگر لطف کی بات یہ ہے کہ انھیں اسی نادانی میں مزہ آتا ہے۔

ان شادی شدہ مردوں کا بھی یہی حال ہے جو اپنی بیویاں چھوڑ کر بازاری عورتوں کی آغوش میں لذت تلاش کرنے آتے ہیں۔ اب آپ پوچھیں گے کہ آیا ان لوگوں کو اس تلاش میں کامیابی ہوتی ہے...؟ ہم کہیں گے، یقیناً جن عورتوں کے پاس یہ لوگ جاتے ہیں، وہ اس فن کی ماہر ہوتی ہیں۔ وہ یہی چیز تو بیچتی ہیں۔ ان کا پیشہ ہی یہ ہے کہ گھریلو عورتوں سے بالکل مختلف رنگ کی لذت پیش کریں۔ اگر وہ ایسا نہ کریں تو اُن کا کاروبار کیسے چل سکتا ہے؟

جیسا کہ ہم اس مقالے کے آغاز میں کہہ چکے ہیں، عصمت فروشی خلافِ عقل چیز نہیں...

●●●

ہائی کورٹ ججمنٹ

●

P L D 1952 Lahore 384

Before Muhammad Munir, C J. and Muhammad Jan, J

CROWN — Appellant

versus

SAADAT HASSAN MINTO and two others —

Accused-Respondents

Crown's Appeal No. 584 of 1950, decided on 8th April, 1952, from the order of Inayat Ullah Khan, Additional Sessions Judge, Lahore, dated the 10th July 1950, acquitting the accused-respondents.

Penal Code (XLV of 1860), S. 292 —

'Obscene' Definition

Outline of story innocuous yet details may be obscene —Obscenity to be determined with reference to standards current in society in which words are uttered or published — Intention of author — Whether material in determining obscenity.

ہوسکتا ہے کہ افسانے کا خاکہ قطعی طور پر بے ضرر ہو، اس کے باوجود وہ تفصیلات فحش ہوسکتی ہیں جن میں اظہار کے بعض استعمال شدہ پیرائے انتہائی بیہودہ ہوں، اور کچھ بھونڈے استعارے ہوں جو جنسی عمل کے ارتکاب کی جانب اشارہ کرتے ہوں۔

شائستگی اور فحاشی کی اصطلاحیں اضافی ہیں اور ایک معاشرے میں جو چیز فحش یا ناشائستہ ہے، ممکن ہے کہ دوسرے معاشرے میں وہی چیز بالکل شائستہ اور اخلاقی تصور کی جائے۔ اس سوال پر غور کرتے ہوئے، کہ آیا کچھ الفاظ اور اسالیب فحش ہیں یا نہیں، ہمیں ایسے معیاروں کا اطلاق کرنا ہوگا جو اس معاشرے میں مستعمل ہوں جہاں وہ الفاظ یا اسالیب ادا کیے گئے ہوں۔ اس ملک میں یا مہذب دنیا کے کسی بھی گوشے میں معاشرے کی موجودہ صورت حال کے پیشِ نظر، اس امر میں شبہے کی گنجائش نہیں رہ جاتی کہ مباشرت کی تیاری کے عمل کا بیان خواہ کتنا ہی درست اور حقیقت کے مطابق ہو، اُسے بہر حال فحش سمجھا جائے گا۔

[p.386] a

فحاشی کی یہ پہچان ہمیشہ قائم رہی ہے کہ کیا موردِ الزام امر میں ایسے ذہنوں کو بگاڑنے اور بداطواری کی جانب مائل کرنے کا میلان پایا جاتا ہے جو غیر اخلاقی اثرات کو قبول کر سکتے ہیں اور جن کے ہاتھوں میں اس نوع کی مطبوعات پہنچ سکتی ہیں، اور یہ کہ اس تصنیف کا شائع کرنے کا منشا یا ارادہ اسے فحش ہونے سے نہیں بچا سکتا اگر اس کی تفصیلات فی نفسہٖ فحش ہوں۔

[p.386] b

وہ قابلِ اعتراض عبارت جو انتہائی مبتذل جنسی تفصیلات سے بھری پڑی ہے اور بلاشبہ دونوں صنفوں کے نوعمر ذہنوں، حتیٰ کہ معمر لوگوں کے ذہنوں میں بدکاری اور شہوت پرستی کے مذموم خیالات کی محرک ہوسکتی ہے، اُس عبارت کو فحش قرار دے دیا گیا ہے۔ یہ سوال یہاں قطعاً غیر اہم ہے کہ اس افسانے کی تصنیف میں مصنف کا منشا کیا تھا۔

[p.387] c

Reg v. Hicklin 1868 L R 3 Q B 360 rel.

Kailashchandra Acharjya v. Emperor I L R 60 Cal.201 ref.

Abdul Aziz Khan, Advocate-General for Appellant (Crown)

Abdur Rahman for Respondents.

JUDGMENT

Muhammad Munir, CJ

محمد منیر، چیف جسٹس: معاملہ زیرِ سماعت، تعزیراتِ پاکستان کی دفعہ ۲۹۲ کے تحت عائد کردہ فردِ جرم سے برأت کے خلاف حکومت کی اپیل ہے۔ اس مقدمے کے مدعا علیہم عارف عبدالمتین، نذیر احمد اور سعادت حسن منٹو ہیں جن کے مقدمے بابت اشاعت فحشیات کی سماعت میاں اے۔ ایم۔ سعید، مجسٹریٹ درجۂ اوّل، لاہور نے کی اور ان میں سے پہلے دو کو تین سو روپے فی کس جرمانہ اور تیسرے کو تین ماہ کی قید بامشقت و نیز تین سو روپے جرمانہ کی سزا دی۔ اپیل کرنے پر جناب عنایت اللہ خاں، ایڈیشنل سیشن جج، لاہور نے مجسٹریٹ مذکور کے فیصلے کو کالعدم قرار دیا اور مدعا علیہ کو بری کر دیا۔

عارف عبدالمتین اُردو کے ایک جریدے 'جاوید' کا مدیر اور نذیر احمد اس کا ناشر ہے۔ مارچ ۱۹۴۹ء میں جریدۂ مذکور نے ایک مختصر افسانہ بعنوان 'ٹھنڈا گوشت' شایع کیا جو سعادت حسن منٹو کا لکھا ہوا تھا۔ مدعا علیہم کی سزا کا سبب اس افسانے کی اشاعت تھی جسے استغاثہ نے مبینہ طور پر فحش اور تعزیراتِ پاکستان کی دفعہ ۲۹۲ کے تحت قابلِ سزا قرار دیا۔ افسانے کی اشاعت اور تصنیف کا اقبال کیا گیا لیکن یہ عذرداری کی گئی کہ مذکورہ افسانہ ایک ادب پارہ ہے اور فحش نہیں ہے۔ فاضل مجسٹریٹ نے افسانے کو فحش قرار دیا لیکن فاضل ایڈیشنل سیشن جج نے عذر کو تسلیم کیا اور اپیل منظور کی۔ ہمارے سامنے سوال زیرِ غور یہ ہے کہ آیا مذکورہ افسانہ تعزیراتِ پاکستان کی دفعہ ۲۹۲ کے مطابق ''فحش'' ہے یا نہیں ہے۔

افسانے کے صرف دو کردار ہیں: ایشر سنگھ اور اس کی داشتہ کلونت کور۔ ایشر سنگھ کو ایک مضبوط، توانا، غصیلے اور اکھڑ سکھ و نیز کلونت کور کو اسی جثے کی توانا اور شہوت انگیز عورت کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ ۱۹۴۷ء کے فرقہ وارانہ فسادات کے دوران ایشر سنگھ نے متعدد

Crown Vs Saadat Hassan Minto — — Muhammad Munir, C J

لوگوں کو تہِ تیغ کیا اور ان کی املاک کو غصب کر لیا۔ ایک دن اس نے ایک ایسے گھر پر حملہ کیا جس میں ایک خاندان کے سات افراد رہتے تھے۔ اس نے ان میں سے چھ کو مار ڈالا اور ساتویں کو، جو ایک خوبرو لڑکی تھی، اغوا کر لیا۔ اس لڑکی کو اپنے کندھوں پر ڈال کر اسے تھوہر کی جھاڑیوں میں لے گیا اور زمین پر لٹا دیا اور اس سے لطف اندوز ہونے ہی والا تھا کہ اُس لڑکی کو مردہ پا کر دہشت زدہ رہ گیا۔ چند دنوں بعد جب اس نے کلونت کور کے ساتھ مباشرت کرنی چاہی تو اس نے خود کو معذور پایا کیونکہ اس کا عضوِ جنس کام ہی نہ کر پاتا تھا۔ اس کے آٹھ روز بعد وہ دوبارہ کلونت کور کے پاس مباشرت کے مصمم ارادے کے ساتھ آیا اور گو کہ دونوں نے اپنی سی بہتیری کوشش کی تاہم ایشر سنگھ نے اب بھی خود کو جسمانی طور پر معذور پایا۔ کلونت کور کو یہ گمان گزرا کہ اس کے اور ایشر سنگھ کے درمیان کوئی دوسری عورت آگئی ہے چنانچہ اس نے طرح طرح کے سوالات کر ڈالے۔ اس پر ایشر سنگھ کو بتانا پڑا کہ اُس نے کیا کیا تھا اور اُس پر کیا گزری تھی۔

جہاں تک افسانے کے خاکے کا تعلق ہے، افسانہ قطعی طور پر بے ضرر ہے، اگر چہ یہ سوال اُٹھتا ہے کہ جو کچھ بیان کیا گیا ہے، اُسے ممکنہ جنسی عمل سے تعبیر کیا جا سکتا ہے یا نہیں۔ استغاثے نے جس چیز کو فحش قرار دیا ہے، وہ افسانے کی جزئیات اور کلونت کور سے ایشر سنگھ کی گفتگو میں استعمال کیے ہوئے الفاظ ہیں۔ چند فقرے انتہائی مبتذل ہیں اور کچھ بھونڈے استعارے ہیں جو جنسی عمل کی ادائیگی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ سب سے قابل اعتراض منظر وہ ہے جہاں ایشر سنگھ کلونت کور سے دوبارہ ملتا ہے اور اُسے و نیز خود کو جنسی عمل کے لیے تیار کرتا ہے۔ اوباشی کے طریقۂ کار کو کھلے بندوں بیان کیا گیا ہے۔ عبارت کلونت کور کے برہنہ جسم کے ذکر سے بھری ہوئی ہے اور کلونت کور کو "ابلتی ہانڈی" کی منزل پر لانے کے لیے ایشر سنگھ نے جو حرکتیں کیں، اس کی مکمل تفصیل پیش کرتی ہے۔ ان ابتدائی حرکات کو ایک استعارے "پھینٹنا" اور آخری عمل کو ایک اور استعارے "پتہ پھینکنا" کے ذریعے بیان کیا گیا ہے۔ شائستگی کے کسی بھی معیار کے مطابق یہ

Crown
Vs
Saadat
Hassan Minto
— —
Muhammad
Munir C J

عبارت یقیناً فحش ہے۔ یہ صحیح ہے کہ شائستگی اور فحاشی کی اصطلاحیں اضافی ہیں اور ایک معاشرے میں جو چیز فحش یا ناشائستہ ہے، عین ممکن ہے کہ دوسرے معاشرے میں وہی چیز بالکل شائستہ اور اخلاقی تصور کی جائے۔ مگر اس سوال پر غور کرتے ہوئے کہ آیا کچھ الفاظ اور اسالیب فحش ہیں یا نہیں، ہمیں ایسے معیاروں کا اطلاق کرنا ہوگا جو اُس معاشرے میں مستعمل ہوں گے جہاں وہ الفاظ یا اسالیب ادا کیے گئے ہوں۔ اس ملک میں یا مہذب دنیا کے کسی بھی گوشے میں معاشرے کی موجودہ صورتِ حال کے پیش نظر اس امر میں شبہے کی گنجایش نہیں رہ جاتی کہ مباشرت کی تیاری کے عمل کا بیان خواہ کتنا ہی درست اور حقیقت کے مطابق ہو، اُسے بہرحال فحش سمجھا جائے گا۔ عدالت میں صفائی کی جانب سے یا گواہانِ عدالت کی حیثیت سے اس سوال پر کہ آیا افسانہ زیرِ بحث فحش تھا یا نہیں، بہت سے ادیبوں اور عالموں کے بیانات پر غور کیا گیا۔ ڈاکٹر آئی لطیف، صدر شعبۂ نفسیات، ایف. سی. کالج، لاہور، گواہِ صفائی سات نے بیان دیا کہ یہ افسانہ جنسی جذبات کو برانگیختہ کرسکتا ہے اور اسے کسی مقبول جریدے میں شایع نہیں ہونا چاہیے تھا۔ مولانا احسان اللہ خاں تاجور نجیب آبادی، پروفیسر دیال سنگھ کالج، لاہور گواہِ عدالت ایک نے مضمون متعلقہ کو اخلاق سوز، مبتذل اور گھٹیا اسلوب کا حامل قرار دیا اور کہا کہ اپنی چالیس سالہ ادبی زندگی میں اُن کا سابقہ کبھی بھی ایسی قبیح اور کراہت آمیز تحریر سے نہیں پڑا تھا۔ اسی طرح شورش کاشمیری، گواہِ عدالت دو نے یہ رائے ظاہر کی کہ اُس معاشرے اور خاندان کے پیش نظر جس سے وہ متعلق ہیں، ایسا فحش اور حیا سوز مضمون وہ کبھی بھی نہ شایع کریں گے اور نہ ہی اپنے لڑکوں اور لڑکیوں کو اُسے پڑھنے کی اجازت دیں گے۔ مولانا ابوسعید بزمی، ایڈیٹر "احسان"، لاہور، گواہِ عدالت تین نے بیان دیا کہ یہ افسانہ مخرب اخلاق ہے۔

مدعا علیہ منٹو نے اپنے تحریری بیان میں اس نکتے پر زور دیا کہ مصنف کا منشا اس امر کا تعین کرتا ہے کہ استعمال کیے جانے والے الفاظ فحش ہیں یا نہیں۔ مدعا علیہ کے موقف کو متعدد ادیبوں کی تائید حاصل ہوئی ہے

Crown
Vs
Saadat
Hassan Minto
— —
Muhammad
Munir, C J

جنھوں نے صفائی کی طرف سے شہادتیں دی ہیں، مثلاً جناب عابد علی عابد، پرنسپل، دیال سنگھ کالج، لاہور، احمد سعید، پروفیسر دیال سنگھ کالج، ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم، صدر شعبۂ فلسفہ ونفسیات اور سابق ڈین جامعہ عثمانیہ، ڈاکٹر سعید اللہ، سویلین آفیسر، رائل پاکستان ایئر فورس اور صوفی غلام مصطفیٰ تبسم، پروفیسر گورنمنٹ کالج، لاہور۔ بڑے افسوس کی بات ہے کہ عدالت میں یہ معاملہ اہلِ ادب کے مابین ایک اختلافی مسئلہ بن گیا اور حیرت کی بات یہ ہے کہ اُن میں اس افسانے کے فحش ہونے کے بارے میں اختلاف رائے پایا گیا۔ جن لوگوں نے اس افسانے کی اشاعت کو بے ضرر سمجھا ہے، ان کا ادب اور فن کی بابت تصور خواہ کچھ بھی ہو، اُنھیں یہ بات یاد دلانا ضروری ہے کہ قانون میں فحاشی کا تصور جن معنوں میں مستعمل ہے، اسے سمجھنے میں وہ یکسر غلطی کے مرتکب ہوئے ہیں۔

Reg v. Hicklin 1868 L R 3 Q B 360 کے مقدمے سے لے کر تاحال، فحاشی کی یہ پہچان قائم رہی ہے کہ کیا موردِ الزام امر میں ایسے ذہنوں کو بگاڑنے اور بداطواری کی جانب مائل کرنے کا میلان پایا جاتا ہے جو غیر اخلاقی اثرات کو قبول کر سکتے ہیں اور جن کے ہاتھوں میں اس نوع کی مطبوعات پہنچ سکتی ہیں، اور یہ کہ اس تصنیف کو شائع کرنے کا منشا یا ارادہ اسے فحش ہونے سے نہیں بچا سکتا، اگر اس کی تفصیلات فی نفسہٖ فحش ہوں۔ اس ملک کے کئی مقدمات میں یہ تعریف مسلسل تسلیم کی جاتی رہی ہے جس کی حالیہ مثال *Kailashchandra Acharjya v Emperor* I L R 60 Cal. 201 کا مقدمہ ہے اور جس میں اس موضوع پر تفصیلی بحث کی گئی ہے۔ افسانے کی وہ عبارت جس کی طرف اس فیصلے میں اوپر خصوصی اشارہ کیا گیا ہے، انتہائی مبتذل جنسی تفصیلات سے بھری پڑی ہے اور بلاشبہ دونوں صنفوں کے نوعمر ذہنوں، حتیٰ کے خاصے معمر لوگوں کے ذہنوں میں بدکاری اور شہوت پرستی کے مذموم خیالات کی محرک ہوسکتی ہے۔ یہ سوال یہاں قطعاً غیر اہم ہے کہ اس افسانے کی تصنیف میں مصنف کا منشا کیا تھا؟ ایسے معاملات میں اہمیت کا حامل منشا یا نیت

Crown Vs Saadat Hassan Minto — Muhammad Munir, C J

نہیں بلکہ میلان ہوتا ہے۔ بات یوں نہ ہوتی تو ایک دوشیزہ جو مال روڈ پر برہنگی کی حالت میں جسم کے خطوط کی نمایش ٹہل ٹہل کر کر رہی ہوتی، اُسے کسی بھی فعلِ فحش کا قصوروار نہ سمجھا جاتا، اگر ایسا کرنے میں اُس کا منشا محض مسلک برہنگی کے جسمانی فوائد کا مظاہرہ ہوتا۔ لیکن متذکرہ مثال میں کیا اس امر کی بابت دو رائیں ہوسکتی ہیں کہ اُس کا یہ فعل فحش ہوگا یا نہیں؟

اب جس نکتے پر غور کرنا باقی رہ جاتا ہے وہ مدعا علیہ کے فاضل وکیل کا پیش کردہ ہے۔ ہم نے پہلے ہی یہ بات واضح کردی ہے کہ مدعا علیہم کے خلاف جو جرم ہے، اُس کا تعلق پورے افسانے سے ہے۔ فاضل وکیل کا اعتراض یہ ہے کہ فاضل ایڈیشنل سیشن جج نے مدعا علیہم کو جب بری کردیا تو فاضل ایڈووکیٹ جنرل کا یہ فرض تھا کہ افسانے کے اُن حصوں کو مخصوص کرتے جو استغاثے کی نظر میں فحش تھے، خصوصاً جب کہ اپیل کے دلائل میں یہ الزام عاید کیا گیا کہ افسانے کے کچھ حصے فحش ہیں۔ ہم اس اعتراض میں کوئی وزن نہیں پاتے کیونکہ یہ اشاعت جسے فحش ٹھہرایا گیا ہے، کوئی کتاب نہیں بلکہ صرف ایک مختصر افسانہ ہے جو تمام کا تمام فحش ہے۔ اس سے قطع نظر ہم نے اپیل کی سماعت کو اُس وقت ملتوی کردیا جب اعتراض اُٹھایا گیا تاکہ مدعا علیہم کے فاضل وکیل کو ایڈووکیٹ جنرل کی جانب سے وہ حصے پہنچ جائیں جنھیں استغاثے نے فحش ٹھہرایا ہے۔ ان حصوں کی بالآخر نشاندہی کردی گئی اور اُن میں وہ اقتباس بھی شامل ہے جس کا ہم نے خصوصی حوالہ دیا ہے — مذکورہ بالا وجوہات کی بنا پر ہم جملہ مدعا علیہم کو قصوروار قرار دیتے ہیں اور چونکہ پاکستان کے بعض ادبی حلقوں میں ادب میں شائستگی کی بابت نہایت گمراہ کن خیالات رواج پاگئے ہیں اور منٹو انھی حلقوں میں شامل ہے، اس لیے ہم مدعا علیہم میں ہر ایک کو مبلغ تین سو

روپے جرمانے یا ایک ماہ قید بامشقت کی سزا دیتے ہیں۔

Respondents sentenced.

●

ترجمہ: جمیم خٹک

●●●

مباحث

تقسیم کا ادب اور تشدد کی شعریات

ادب میں انسان دوستی کا تصور :

ایک سیاہ حاشیے کے ساتھ

تقسیم کا ادب اور تشدّد کی شعریات

•

خواتین وحضرات! آج کی گفتگو کا موضوع ہے تقسیم کا ادب اور اس سے مرتب ہونے والی شعریات جس کا شناس نامہ فرقہ وارانہ تشدد کے تجربے سے منسلک ہے۔ تشدد ہمارے زمانے کا غالب اسلوب ہے۔ بیسویں صدی کو انسانی تاریخ کی سب سے زیادہ تشدد آمیز صدی کا نام دیا گیا ہے۔ اس صدی کی پیشانی پر، دو عالمی جنگوں سے قطع نظر، سیاسی، مذہبی، فرقہ وارانہ تشدد، لسانی اور تہذیبی تشدد، علاقائی اور نسلی تشدد، جذباتی، اقتصادی اور نظریاتی تشدد کے بہت سے داغ بکھرے ہوئے ہیں۔ اس صورت حال نے تشدد کے تجربے کو عام انسانوں کے لیے بہت پیچیدہ بنا دیا ہے۔ لیکن ۱۹۴۷ء کی تقسیم کے ساتھ فرقہ وارانہ فسادات کے باعث تشدد کی جن صورتوں سے ہماری اجتماعی زندگی دوچار ہوئی، اس کے اثرات نہایت گہرے اور دیرپا ثابت ہوئے۔ بیسویں صدی کی جنگیں ہمارے لیے پرایا، یا دور کا تجربہ تھیں، لیکن ۱۹۴۷ء کی تقسیم کے نتیجے میں رونما ہونے والا تشدد ہمارے لیے ایک نجی واردات تھی۔ اسی لیے، اس المیے کا سایہ بھی ہماری ادبی، تہذیبی اور تخلیقی زندگی پر بہت گہرا ثابت ہوا۔ ہندستان اور پاکستان کا ذہنی ماحول اب تک اس سایے کی گرفت میں ہے۔ ہمارے لیے تقسیم کا ادب اور

اس ادب کی پہچان قائم کرنے والی شعریات، مطالعے کے ایک مستقل موضوع کی حیثیت رکھتے ہیں۔

•

۱۹۴۷ء جدید ہندستان کی تاریخ اور ہماری اجتماعی زندگی میں منصوبہ بند دیوانگی، دہشت اور ابتری کا سب سے بڑا واقعہ ہے۔ بظاہر تقسیم کے نتیجے میں جو انسانی صورت حال رونما ہوئی اس کی تفصیل میں جائیں تو بہت سے واقعات مبالغہ آمیز اور مہملیت کی حد تک غیر حقیقی دکھائی دیتے ہیں۔ جیتی جاگتی زندگی کی سطح پر جو سچائیاں ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں، ہمارے احساسات پر اثر انداز ہوتی ہیں اور ہماری معاشرتی فکر، ہمارے اعصاب سے اپنے ہونے اور دکھائی دینے (visibility) کی جو قیمت طلب کرتی ہیں، ان پر بعض اوقات محض فرضی یا fictional ہونے کا گمان گزرتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ اس تخیلی اور تخلیقی سچائی کو جو سامنے کے تاریخی اسباب اور عوامل کی پیدا کردہ ہے دراصل کسی نادیدہ اور پُر اسرار تاریخ نے یا طاقت نے جنم دیا ہے اور اس کے واسطے سے ہماری اجتماعی زندگی کے ایک پورے سلسلے میں چھپی ہوئی سچائی سے پردہ اٹھایا ہے۔

سلمان رشدی نے اپنی ایک غیر افسانوی تحریر میں، ادب اور تاریخ کے تعلق کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ہمارے شعور کی خفیہ اور نادیدہ تنہائیوں میں ادب کی حیثیت، اس ممنوعہ علاقے کی ہوتی ہے جہاں ادیب کو ایسی آوازیں سنائی دیتی ہیں جن سے عام لوگ بے خبر گزر جاتے ہیں۔ دراصل انہی آوازوں کی مدد سے اس پر گرد و پیش کی مرموز صداقتوں کے اسرار کھلتے ہیں اور وہ اپنی مانوس دنیا کے نامانوس گوشوں اور قریوں تک پہنچتا ہے۔ اس سلسلے میں ادب اور آرٹ کے تاریخی تناظر کا احاطہ کرتے وقت ایک ضروری بات جو ہمیشہ یاد رکھنی چاہیے، یہ ہے کہ تاریخی سچائیاں چاہے جتنی ٹھوس ہوں اور ہماری روزمرہ زندگی میں ظہور پذیر ہونے والی تاریخی صورت حال چاہے جتنی سخت گیر ہو، وہ تخلیقی عمل کی سمت اور رفتار کے تعین میں ہمیشہ موثر

نہیں ہوتی، نہ اس عمل کو روکنے میں کامیاب ہوسکتی ہے۔ ادب اور آرٹ کی تخلیق کرنے والا اپنی منفرد روحانی تلاش کے مطابق اپنے تخلیقی اور فنی مقاصد کی تلاش کرتا ہے اور اپنی الگ راہ نکالتا ہے۔ بڑے ادبی شہ پاروں میں ذہنی کشمکش اور اضطراب یا اندرونی پیچ و تاب کے نشانات جو نمایاں ہوتے ہیں تو اسی لیے کہ ادب اور آرٹ کی تخلیق کرنے والے کا بنیادی سروکار تاریخی شعور کی افزایش سے نہیں ہے، اس کا اصل کام تو مروجہ شعور پر غلبہ حاصل کرنا اور اس سے بچ کر اپنی راہ نکالنا ہے۔ ہماری اجتماعی تاریخ کے حوالے سے اٹھارہویں صدی کی اتھل پتھل کے دوران میر صاحب کا ردِ عمل، یا انیسویں صدی کی نشاۃ ثانیہ اور ۱۸۵۷ء کے انقلاب کی وہ پرچھائیاں جو غالب کے تخلیقی شعور اور حسیت کی نشاندہی کرتی ہیں، ان سب سے اسی سچائی کا اظہار ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر غالب بظاہر تاریخ کی منطق کو سمجھتے ہیں اور یہ کہتے ہیں کہ وقت کی تقویم میں ماضی صرف ماضی ہے اور ہر عہد، بہرحال، اپنے ایک الگ آئین کا پابند ہوتا ہے۔ لیکن اپنے عہد میں ماضی اور حال کی مسلسل کشمکش کے باعث اپنے باطنی پیچ و تاب سے وہ کبھی دامن نہ بچا سکے۔ انھوں نے اس تمام صورت حال کو تخلیقی سطح پر جس طرح قبول کیا وہ عام ذہنی سطح کی بہ نسبت بہت پیچیدہ اور مختلف ہے۔ اس سطح کے گرد ماضی کا حصار کھنچا ہوا ہے۔ اس سے صرف ان کے حال میں پیوست سچائیوں کی ترجمانی نہیں ہوتی۔ ان کے حال پر یوں بھی ان کا تہذیبی ماضی ہمیشہ حاوی رہا اور گرد و پیش کی تبدیلیوں سے وہ کبھی مطمئن نہ ہوئے:

مرا شمول ہر اک دل کے پیچ و تاب میں ہے
میں مدعا ہوں تپش نامۂ تمنا کا

یا یہ کہ ـــ

ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

بے شک ۱۸۵۷ء بہ قول عرفان حبیب، نہ صرف تاریخ ہند کا بلکہ عصر جدید کی تاریخ کا بھی

بڑا واقعہ تھا، اور اس واقعے کی تہذیبی، سیاسی، معاشرتی جہتیں کثیر تھیں لیکن غالب نے شاعری میں اس واقعے کو ایک ذاتی واردات کے طور پر قبول کیا تھا۔

۱۹۴۷ء اور تقسیم کے ساتھ ہماری اجتماعی تاریخ میں جو واقعات رونما ہوئے، ان کی نوعیت بھی ۱۸۵۷ء کے بعد کے ہندستانی معاشرے اور ماحول سے خاصی مماثل ہے۔ ۱۸۵۷ء کی طرح ۱۹۴۷ء کا ردِ عمل بھی ہماری تخلیقی اور ثقافتی زندگی پر یکساں نہیں رہا۔ مختلف اشخاص نے مختلف زاویوں سے دیکھا اور اس کے الگ الگ معنی اخذ کیے۔ بہ ظاہر ہمارے زمان و مکاں تک محدود ہونے کے باوجود ۱۹۴۷ء کا واقعہ بھی ایک وسیع اور ہمہ گیر تناظر کی گنجایش رکھتا ہے۔ جذباتی، ذہنی اور معاشرتی سطح پر اس واقعے کے ساتھ جس طرح کے تجربے پیش آئے، ان کی گونج ہمیں دنیا بھر کے ادب میں سنائی دیتی ہے۔ انیتا اندر سنگھ نے اپنی کتاب (The Partition of India اشاعت، نیشنل بک ٹرسٹ، دہلی ۲۰۰۶ء) میں تقسیم کے واقعے کو دنیا کی تاریخ کے سب سے زیادہ طوفان خیز اور انقلابی (cataclysmic) واقعوں میں شمار کیا ہے اور لکھا ہے کہ:

> اٹھارہویں صدی سے لے کر اب تک یورپ، ایشیا، افریقہ اور مشرق وسطیٰ میں جو متعدد تقسیمیں ہوئی ہیں، انہی میں سے ایک ۱۹۴۷ء کی تقسیم بھی ہے۔ اس تقسیم کے ساتھ بھی مختلف مذہبی گروہوں کے مابین تشدد اور فساد برپا ہوا۔ لیکن اس تقسیم کے نتیجے میں، ایسی کسی بھی دوسری تقسیم سے زیادہ جانیں ضائع ہوئیں۔ ہندستان کی تقسیم میں کتنے افراد مارے گئے، کتنے لوگ اجڑے اور بے گھر ہوئے، (قطعی طور پر) کچھ پتہ نہیں، یہ تعداد دو سے لے کر تین لاکھ تک کچھ بھی ہو سکتی ہے۔ ۱۹۴۶ء سے ۱۹۵۱ء کے درمیان لگ بھگ نوے لاکھ ہندوؤں اور سکھوں نے پاکستان سے ہندستان کی سرحد میں قدم رکھا اور تقریباً

ساٹھ لاکھ مسلمان ہندستان سے پاکستان گئے۔

برطانوی سامراج کے سایے میں آئرلینڈ، فلسطین اور سائپرس کے علاوہ یہ چوتھی تقسیم تھی، اس بنیاد پر کہ مختلف قومیں ایک ساتھ نہیں رہ سکتی تھیں، لیکن ظاہر ہے کہ ہندستان کے بٹوارے کا صرف یہی سبب نہیں تھا۔ ان چاروں تقسیموں کے پیچھے برطانیہ کے فوجی مفادات کا ایک سلسلہ بھی تھا۔

انیتا اندر سنگھ نے اپنی چھوٹی سی کتاب میں یہ سوال بھی اٹھایا ہے کہ کیا تقسیم سے متعلق اختلافات بھی ختم ہو سکتے ہیں؟ اگر مختلف مذہبی اور تہذیبی قومیتیں ساتھ ساتھ نہ رہ سکیں تو کیا تقسیم کے ذریعے ان کا مسئلہ حل کیا جا سکتا ہے؟ تقسیم کی وکالت کرنے والوں کے نزدیک تقسیم ایک ذریعہ ہے تصادم کو قابو میں کرنے کا۔ لیکن کیا واقعی اس سے تصادم پر روک لگائی جا سکتی ہے؟ ۱۹۴۷ء کی تقسیم نے ایک کے دو ملک تو بنا دیے لیکن اجتماعی زندگی میں ایک عجب ابتری بھی پیدا کر دی۔ ہر تقسیم کی طرح ۱۹۴۷ء کی تقسیم نے بھی بین اقوامی سرحد کے دونوں طرف ایک مخلوط ثقافت اور جذباتی ماحول کو راہ دی ہے۔ ہماری تخلیقی روایت کے پس منظر میں کتنے ہی ذہنی میلانات، تجربات اور موضوعات اسی ماحول کی دین ہیں۔ لیکن ہر زمینی تقسیم کی طرح ۱۹۴۷ء کی تقسیم نے بھی سیاسی، معاشرتی، تہذیبی اور تخلیقی اعتبار سے متعدد نئے سوالوں کو جنم دیا ہے جس کے اثرات ہندستان اور پاکستان کے ادبی منظرنامے پر صاف دکھائی دیتے ہیں۔

تقسیم کے حامیوں کا خیال ہے کہ ایسی ہر تقسیم اپنی ایک منطقی بنیاد رکھتی ہے۔ ہر قوم کی ادبی اور تخلیقی روایت اُس قوم کی ذہنی زندگی، عقائد، معاشرتی رسوم، جذباتی ترجیحات اور اسلوب زیست کی تابع ہوتی ہے۔ لہٰذا ۱۹۴۷ء کی تقسیم کے ساتھ ادبی اور تخلیقی لحاظ سے ایک طرح کے ذہنی اور جذباتی تضاد اور تصادم کی فضا تو پیدا ہونی ہی تھی۔ یہاں میں اس مسئلے کی تفصیلات میں نہیں جانا چاہتا۔ تاہم اس وقت اپنے موضوع گفتگو کی ضروریات کے پیش نظر اس کے بعض پہلوؤں کی نشاندہی ناگزیر ہے۔ مثال کے طور پر ''پاکستانی ادب کا مسئلہ'' کے عنوان سے سلیم

احمد نے اپنے معروضات کی ابتدا اس مقدمے کے ساتھ کی تھی کہ:

ادب کسی قوم کے مخصوص طرزِ احساس کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ طرزِ احساس خدا، کائنات اور انسانوں کے بارے میں اس قوم کے اجتماعی تجربات اور رویّوں سے پیدا ہوتا ہے۔

پھر فرماتے ہیں:

لیکن مجموعی طور پر مسلمانوں کا طرزِ احساس ایک ہونے کے باوجود قوموں کے لحاظ سے اس طرزِ احساس کی مختلف شکلیں ہیں۔ عربی، ایرانی، ترکی اور ہندی مسلمانوں کا طرزِ احساس بنیادی طور پر ایک ہونے کے باوجود ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ اس اختلاف سے ان کے ادب کا اختلاف پیدا ہوتا ہے۔

اس مضمون میں سلیم احمد پاکستانی ادب کے مسئلے کو جس قدر سمجھنے اور سلجھانے کی کوشش کرتے ہیں، ان کے موقف میں ژولیدگی اسی قدر بڑھتی جاتی ہے۔ اس ژولیدگی کا نقطۂ عروج ان کے اس بیان میں دکھائی دیتا ہے کہ:

ہمارے نزدیک اُردو غزل کی مرکزی روایت میں خدا، کائنات اور انسانوں کے بارے میں ایک بالکل نیا طرزِ احساس ملتا ہے جو مسلمانوں کے شعر و ادب میں ایک منفرد چیز ہے۔ تعجب ہے کہ مسلمانوں کو اس کا احساس نہیں ہے، لیکن ایک ہندو فراق کو اتنا شدید احساس ہے کہ ان کی ساری زندگی مسلمانوں کے طرزِ احساس سے لڑنے ہی میں گزر گئی۔

گویا کہ ۱۹۴۷ء کی تقسیم سے پہلے بھی اُردو کے ہندو اور مسلمان شاعروں میں ان کی تخلیقی واردات اور طرزِ احساس کے حساب سے تقسیم کی ایک لکیر موجود تھی اور اس کا تعلق دونوں

قوموں کے الگ الگ اسالیب زیست اور مجموعی تناظر سے تھا۔ ظاہر ہے کہ یہ مفروضہ سرے سے غلط ہے اور اُردو کی ادبی روایت کے سیاق میں اس کے جواز کی کوئی صورت دکھائی نہیں دیتی۔ امیر خسرو سے لے کر میر، مصحفی، آتش، غالب، بہادر شاہ ظفر، یگانہ، فانی، فراق، یہاں تک کہ ۱۹۴۷ء کے بعد نمایاں ہونے والے غزل گویوں مثلاً ناصر کاظمی اور احمد مشتاق تک، ان کے طرزِ احساس کی بنیاد پر اگر کوئی خاکہ مرتب کرنا ہے تو ہندو مسلمان کے سوال یا مذہبی تفریق اور تشخص کے سوال کو سرے سے الگ رکھنا ہوگا۔ یہ سب کے سب دراصل اس ہمہ گیر حسیت کے نمایندے ہیں جس کا تانا بانا ہندوؤں اور مسلمانوں کی مشترکہ جستجو اور جدوجہد نے تیار کیا تھا۔ اس حسیت کی تعمیر میں دونوں قوموں کے بنیادی عقائد کا، فرقہ وارانہ قدروں کا، ضابطۂ اخلاق اور روایت کا کوئی خاص رول نہیں ہے۔ اپنی ترکیب کے لحاظ سے یہ ایک سیکولر حسیت تھی اور اس کی تشکیل میں وہ عناصر سرگرم رہے تھے جن کا تعلق جمہوری زندگی سے ہے۔ اس لحاظ سے میر، غالب، فیض، فراق اور ناصر کاظمی، سب کے سب ایک ہی مالا کے منکے ہیں۔ ادوار کے فرق کے ساتھ، ان سب کے یہاں ایک سی معاشرتی فضا کا احساس ہوتا ہے۔

۱۹۴۷ء کی تقسیم کے آس پاس کا دور بے شک، جذباتی انتہا پسندی، بے قابو ہوتے ہوئے سیاسی اختلافات اور اپنے اپنے قومی یا فرقہ وارانہ تشخص پر اصرار کا دور تھا۔ آزادی کے فوراً بعد کا زمانہ شدید ذہنی پراگندگی، ایک دوسرے کے تئیں بے اعتباری اور محدود وابستگیوں کا زمانہ تھا۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ یہ ایک اجتماعی دہشت، دیوانگی، اعصابی تشنج اور اضمحلال کا دور تھا۔ ادب کے معاملے میں سیاست دانوں کی اکثریت اور حکومتیں تو خیر بالعموم احمق ہوتی ہیں لیکن تقسیم کے بعد کی فضا میں تو بہت سے ادیبوں کے لیے بھی اپنے ذہنی اور جذباتی توازن کو قائم رکھنا دشوار ہو گیا تھا۔ اس صورت حال نے پاکستان میں نسبتاً زیادہ پیچیدہ شکل اختیار کر لی تھی، علمی اور ادبی حلقوں میں ایک نئے تشخص کے قیام کو مرکزی مسئلے کی حیثیت دی جانے لگی تھی اور مختلف فکری گروہ اپنے اپنے طور پر اس کے مفہوم کا تعین اور اس کی تعبیر

کر رہے تھے۔ رفتہ رفتہ ایک پریشاں فکری کی کیفیت عام ہوتی جارہی تھی۔ چنانچہ اس دور میں لکھے جانے والے کچھ معروف مضامین سے یہ چند اقتباسات دیکھیے —

پہلا اقتباس محمد حسن عسکری کی جون ۱۹۴۹ء کی ایک تحریر سے ہے:

— ہمارے ادب میں جو افراتفری مچی ہوئی ہے اس کے پیش نظر، میں بھی منٹو صاحب کی اس رائے کا قائل ہو چلا ہوں کہ ابھی دس سال تک ہمارے ادب کا مستقبل تاریک نظر آتا ہے۔ اگر ادیب خود اپنے آپ کو بدلنا نہ چاہیں تو دنیا کی کوئی طاقت انھیں نہیں بدل سکتی مگر اپنے آپ کو بدلے بغیر ادب میں تازگی بھی نہیں آسکتی۔ اس لیے پاکستان میں ادب کے مستقبل کے بارے میں خوش فہمیوں کی گنجائش ذرا کم ہے۔

(پاکستانی ادب، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب)

یہ دوسرا اقتباس جولائی اگست ۱۹۴۹ء کی ایک تحریر سے ہے.

زندگی کے شعبوں کی طرح ادب میں بھی ہم اپنے ماضی اور اپنی تاریخ کو رد نہیں کر سکتے۔ ہر معاملے میں ہمارا آیندہ عمل بڑی حد تک ہمارے ماضی پر منحصر ہے تو پاکستانی یا اسلامی ادب کی نئی روایت قائم کرنے کے لیے بھی ہمیں یہی دیکھنا ہوگا کہ مسلمانوں کے فنی کارناموں میں اسلامی روح کس طرح ظاہر ہوئی ہے۔

(پاکستانی قوم، ادب اور ادیب، حوالہ ایضاً)

یہ تیسرا اقتباس بھی عسکری صاحب ہی کے ایک مضمون 'تقسیم ہند کے بعد' سے ہے، اس کی تاریخ اشاعت اکتوبر ۱۹۴۸ء ہے اور یہ اس لحاظ سے بہت معنی خیز ہے کہ اس سے تقسیم کے بعد ہندی مسلمانوں اور اُردو سے ان کے تعلق کی بابت ایک ایسا موقف اختیار کیا گیا ہے، جو تقسیم کے مجموعی تصور سے ہم آہنگ نہیں ہے۔ لکھتے ہیں:

اُردو زبان سے عظیم تر کوئی چیز ہم نے ہندستان کو نہیں دی۔ اس کی قیمت تاج محل سے بھی ہزاروں گنی زیادہ ہے۔ ہمیں اس زبان پر فخر ہے، اس کی ہندستانیت پر فخر ہے اور ہم اس ہندستانیت کو عربیت یا ایرانیت سے بدلنے کو قطعاً تیار نہیں ہیں۔ اس زبان کے لب و لہجے میں اس کے الفاظ اور جملوں کی ساخت میں ہماری بہترین صلاحیتیں صرف ہوئی ہیں اور ہم نے مانجھ مانجھ کر اس زبان کی ہندستانیت کو چمکایا ہے۔ اتنا کچھ کر چکنے کے بعد ہم اس پر ذرا بھی راضی نہیں ہیں کہ اس کے بجائے ہندی اختیار کرلیں یا ایک نئی زبان "ہندوستانی" ایجاد کریں اور پھر ایک سے گنتی شروع کریں۔ ہندوؤں کو اختیار ہے کہ وہ ہندی چھوڑ کر سنسکرت بولنے لگیں لیکن ہمارے لیے پھر سے عربی یا فارسی اختیار کرلینا ناممکن ہے۔ جس طرح ہمیں ہندی سے گریز ہے بالکل اسی طرح فارسی سے بھی گریز ہے۔ اگر ہم فارسی اختیار کر بھی لیں تو ہندستانی مسلمانوں کا مخصوص کلچر باقی نہیں رہ سکتا۔ اُردو کے علاوہ کوئی دوسری زبان اختیار کرنے کے معنی صرف یہ ہوتے ہیں کہ ہم نے اپنے ماضی سے بالکل قطع تعلق کرلیا، اور ہم ایک نئی چیز شروع کر رہے ہیں۔ کوئی قوم ایسے تجربوں کی متحمل نہیں ہوسکتی۔

(جھلکیاں، ص ۳۳۳ تا ۳۳۴)

لگ بھگ اسی دور میں محمد حسن عسکری نے منٹو کے ساتھ مل کر مکتبہ جدید لاہور رکراچی کی طرف سے 'اُردو ادب' کے دو شمارے شائع کیے تھے۔ اُس وقت ادبی رسائل کی طرف حکومت کا رویہ سخت گیری کا تھا۔ 'اُردو ادب' کو باقاعدہ سرکولیشن کی اجازت نہیں ملی تھی۔ اس لیے یہ دونوں شمارے کسی تاریخ کے حوالے کے بغیر منظرِ عام پر آئے۔ پہلے شمارے میں 'ہمارا ادبی شعور

اور مسلمان' کے عنوان سے عسکری کا ایک مضمون شامل ہے جس میں نئی آزاد مملکت کے قیام، اسے درپیش مسائل، اس مملکت کو سیاسی پس منظر مہیا کرنے والی سیاست کی طرف مسلمان ادیبوں کے رویئے اور اندازِ نظر کے بارے میں کئی توجہ طلب باتیں کہی گئی ہیں۔ خاص کر اس اقتباس میں:

— حقیقت یہ ہے کہ مجموعی اعتبار سے مسلمان ادیب اپنے عقائد، اپنے تصورات اور اپنے رجحانات میں مسلمان عوام سے بالکل الگ تھے۔ اب تک مسلمان ادیب اپنی قوم کی سیاست سے کم از کم ذہنی ہمدردی ضرور رکھتے تھے۔ تخلیقی دلچسپی نہیں تھی تو نہ سہی مگر نئے ادیبوں کی غالب اکثریت کو مسلمانوں کے سیاسی عزائم سے کوئی دلچسپی نہیں تھی۔ بہت سے ادیب تو مسلم لیگ کی سیاست کے سخت مخالف تھے، اور بہت سے ادیب بالکل بے تعلق اور بے نیاز تھے۔ اسی طرح یا تو ادیب پاکستان کے مطالبے کے خلاف تھے یا پھر گومگو کی حالت میں تھے اور سمجھتے تھے کہ پاکستان بن جائے تو ہمیں کیا، نہ بنے تو ہمیں کیا۔ مذہب اور سیاست کا تعلق انھیں پسند تھا ہی نہیں۔ جن لوگوں کو اشتراکیت سے دلچسپی نہیں تھی، ان کا بھی یہی خیال تھا کہ سیاسی گتھیوں کا معاشی حل دوسرے سب حلوں پر فوقیت رکھتا ہے۔ پھر یورپ کو تعریف کی نظروں سے دیکھنے کے لوگ ایسے عادی ہو چکے تھے کہ جو بات یورپ والوں کی عقل میں نہیں آسکتی تھی وہ ہمارے ادیبوں کی عقل میں بھی نہیں آسکتی تھی۔ چنانچہ بیسویں صدی میں کسی جماعت کا مذہبی اختلاف کی بنا پر سیاسی حقوق مانگنا انھیں بالکل ناقابلِ یقین معلوم ہوتا تھا۔ مگر چونکہ مسلم لیگ کو عوام کی اتنی زبردست حمایت حاصل تھی، اس لیے وہ اس

مطالبے کو جھٹلا بھی نہیں سکتے تھے۔ چنانچہ ہمارے ادیبوں نے پاکستان
کی نہ حمایت کی نہ کھل کے مخالفت ہی کی ... ہمارے ادیب تو جیسے اپنے
مستقبل کو قوم کے مستقبل سے وابستہ ہی نہیں سمجھتے تھے۔ غرض کہ اس
دور میں ادیبوں نے اپنی حالت بھی عجیب معمے کی سی بنالی تھی۔ نہ تو
اپنے آپ کو مسلمانوں سے بالکل الگ ہی کر سکتے تھے نہ ان میں شامل
ہی ہوتے تھے۔ چنانچہ اس اندرونی تضاد کی وجہ سے بعض مسلمان
ادیب بڑی مضحکہ خیز قسم کی ذہنی الجھنوں میں پڑ گئے۔ کبھی کہا مسلم کلچر
ہوتا ہے۔ کبھی کہا نہیں ہوتا۔ کبھی سوچا کہ اُردو عوام کی زبان ہے۔ کبھی
خیال آیا کہ نہیں، محض ایک طبقے کی زبان ہے۔ پھر اوپر سے یہ فکر دامن
گیر رہنے لگی کہ ہمارے منہ سے کوئی ایسی بات نہ نکل جائے جس سے
فرقہ پرستی کی بو آتی ہو۔ آزاد خیالی کی ایسی دھن سمائی کہ اپنے آپ کو
کسی چیز سے اٹکا ہی نہ رکھا۔ نہ کھل کے محبت کی نہ نفرت

۱۹۴۷ء اور ہندستان کی تقسیم کے پس منظر میں لکھے جانے والے ادب کا غالب آہنگ تقسیم سے انکار کا ہے۔ ثقافتی بے جڑی کے احساس اور ڈھلمل یقینی کی ایک مستقل کیفیت نے اس دور کے تخلیقی ادب کو بالعموم ایک گہرے ملال، اضطراب اور محرومی کا ترجمان بنادیا ہے۔ کچھ دنوں تک تو ایک ذہنی تعطل کی فضا قائم رہی۔ ہجرت، فسادات اور بے بسی کا سیلاب تھمنے کے بعد اپنے نظریاتی اور قومی تشخص کا سوال سامنے آیا۔ اس سوال پر ٹھنڈے دل سے غور و فکر کی روایت تقسیم کے سانحے کے پانچ چھے برس بعد شروع ہوئی۔ غلام ربانی تاباں کی مرتب کردہ کتاب 'غم دوراں' میں تقسیم اور اس کے سایے میں رونما ہونے والے فسادات اور فرقہ وارانہ جنون کے موضوع پر اُردو میں جو نظمیں کہی گئیں، ان میں خیال کی یکسانیت اتنی تھکا دینے والی اور بیان کی بے حجابی اس درجہ بیزار کرنے والی ہے کہ ان سے بالعموم کسی خاص ہنرمندی اور

بصیرت کا اظہار نہیں ہوتا اور انھیں دل جمعی کے ساتھ پڑھنا آسان نہیں ہے۔ جوش نے یہ کہتے ہوئے ان نظموں کا مذاق اڑایا تھا کہ:

آفریں بر غلام ربانی
کیا نکالا ہے مینڈکوں کا جلوس

لیکن خود جوش صاحب نے فسادات کے پس منظر میں جو نظم کہی اس سے نہ تو کسی بڑے خیال کی تشکیل ہوتی ہے نہ کسی بڑے شعریات کی۔ اس نظم پر اعصابی تشنج اور جذبے کے اشتعال کا رنگ حاوی ہے۔ اس نظم سے کسی ایسے تجربے کا اظہار نہیں ہوتا جس کے لیے شعر کی ہیئت ناگزیر کہی جا سکے۔ پوری نظم کا اسلوب اور آہنگ ڈانٹ ڈپٹ کا ہے۔ جوش صاحب کی اس نظم کے علاوہ اسی موضوع پر اور اسی دور میں کہی جانے والی کچھ نظموں کے اقتباسات حسب ذیل ہیں:

اے ناقدِ تباہی و نباض روزگار
ہاں اس طرف بھی ایک نظر ببر کردگار
ہم ظلم کے ہیں شاہ شقاوت کے تاجدار
انسان ہے تو ڈال ہمارے گلوں میں ہار
ابلیسیت کا مرد ہے تو احترام کر
ہم ہیں امیر نادر و نیرو سلام کر

●

کس کس مزے سے ہم نے اچھالی ہیں عورتیں
سانچے میں بے حیائی کے ڈھالی ہیں عورتیں
شہوت کی بھٹیوں میں اُبالی ہیں عورتیں
گھر سے برہنہ کر کے نکالی ہیں عورتیں

یہ لطف بھی کیسے ہیں ہوس پروری کے بعد
پھاڑا ہے شرم گاہوں کو عصمت دری کے بعد

●

بوجہل کی شراب سے چھلکا کے جام کو
بٹا لگا دیا ہے محمدؐ کے نام کو
زندہ کیا ہے راونِ دوزخ مقام کو
ہاں ہم نے روسیاہ بنایا ہے رام کو
قرآں کو ہم پہ فخر ہے ویدوں کو ناز ہے
سچ ہے حرام زادے کی رسّی دراز ہے

●

جب تک کہ دم ہے ہندو و مسلم کے درمیاں
ہاں ہاں چھڑی رہے گی یونہی جنگ بے اماں
الجھی رہیں گی شام و سحر زیر آسماں
یہ چوٹیاں سروں کی یہ چہروں کی داڑھیاں
ہاں ہوش میں قتال کا بھتنی نہ آئے گا
جس وقت تک پلٹ کے فرنگی نہ آئے گا

●

یہ ایک شاعر کا یا تخلیقی آدمی کا کرب اور برہمی نہیں، ایک عام آدمی کا اشتعال اور غم و غصہ ہے جو نہ تو اپنے جذبات کی تہذیب پر قادر ہے، نہ اپنے اظہار کی بے لگامی پر۔ بیشک واردات بہت بڑی تھی اور بہت برانگیختہ کرنے والی، لیکن ہر فن کی طرح شاعری کے اپنے حدود ہوتے

ہیں اور اپنی شرطیں۔ جوش نے ان اشعار میں جس شدید ردِ عمل کا اظہار کیا ہے اس سے ان کے انسانی سروکار، ان کی دردمندی اور ان کے تجربے کی سچائی کو سمجھا جا سکتا ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ شاعری صرف احساسات کو گرفت میں لینے والی، دماغ کو پراگندہ کرنے والی اور سینے میں حشر بپا کرنے والی کیفیتوں کے بے کم و کاست بیان کا نام نہیں ہے۔ انھیں ایک تخلیقی تجربے میں منتقل کرنے، انھیں ایک نئی زبان دینے کا نام ہے۔ واردات چاہے جتنی ہولناک اور اعصاب شکن ہو، شاعری یا ادب یا فن کی کوئی بھی شکل، محض اس کی رپورٹنگ تو نہیں ہوتی۔ جوش کی قدرت کلام اور ان کے بیان کی گھن گرج کے باوجود اس طرح کی شاعری کسی موثر اور پائیدار تخلیقی تجربے، کسی رمز آمیز شعری قدر کی تشکیل سے قاصر رہ جاتی ہے۔ مجموعی طور پر اس طرح کی شاعری کے پس پردہ جس شعریات کا تانا بانا تیار ہوتا ہے، وہ اپنی خارجی سطح سے آگے کسی اور باریک اور بلیغ سطح تک ہمیں نہیں لے جاتی۔ غلام ربانی تاباں کی مرتبہ اینتھولوجی میں فساد کے تجربے کا احاطہ کرنے والی جو نظمیں شامل ہیں ان میں سب سے بہتر نظمیں سردار جعفری اور ساحر لدھیانوی کی ہیں۔ ہر چند کہ اپنے زخموں کی نمائش اور اپنی نیک اندیشی کے برملا اظہار کا جذبہ یہاں بھی بہت نمایاں ہے۔ مثال کے طور یہ اقتباس دیکھیے:

شریف بہنو
غیور ماؤ

یہ کس سے فریاد کر رہی ہو
تم اپنے زخموں کی راکھیاں لے کے کس کی محفل میں جا رہی ہو
تمھارے یہ راہبر نہیں ہیں
تمھارے یہ دادگر نہیں ہیں
یہ کاٹھ کی پتلیاں ہیں جن کو

سیاسی پردوں کے پیچھے بیٹھے ہوئے مداری
سفید ریشم کی ڈوریوں پر نچا رہے ہیں
یہ سامراجی بساطِ شطرنج کے پیادے ہیں جن کو شاطر
ہزار چالوں سے شاہ و فرزیں بنا بنا کر چلا رہے ہیں
یہی تو ہیں وہ جنھوں نے قانون کے دہکتے ہوئے قلم سے
وطن کے سینے پہ خونِ ناحق کی ایک گہری لکیر کھینچی
انھوں نے محفل کے ساز بدلے
انھوں نے سازوں کے راگ بدلے
یہی تو ہیں جو تمھارے اشکوں سے اپنے موتی بنا رہے ہیں
تمھاری عصمت، تمھاری عزت، تمھاری غیرت چرا رہے ہیں

سردار جعفری: آنسوؤں کے چراغ

(ہندستان کے شرنارتھیوں اور پاکستان کے مہاجرین کے نام)

اس نظم سے شاعر کی سماجی حسیّت اور اس کے انسانی سروکار کا ایک خاکہ مرتب ہوا ہے۔ جعفری نے استعاراتی طرزِ اظہار کو برتنے کی جستجو بھی کی ہے لیکن خطیبانہ لے اور لہجے کی بلند آہنگی نے نظم کے محرک تجربے کی عکاسی کے لیے، ایک معروضی تلازمے کی تلاش کے عمل کو محدود کر دیا ہے۔ اسی طرح ساحر لدھیانوی کی نظم 'آج' میں ایک طرح کی رومانی افسردگی اور خود رحمی کے جذبے کی ترجمانی، ان کے غم آلود تجربے کو کسی پر پیچ فکری جہت سے ہم کنار کرنے میں ناکام نظر آتی ہے۔

میں تمھارا مغنّی ہوں، نغمہ نہیں ہوں
اور نغمے کی تخلیق کا ساز و ساماں
آج تم نے جلا کر بھسم کر دیا ہے

اور میں اپنا ٹوٹا ہوا ساز تھامے
سرد لاشوں کے انبار کو تک رہا ہوں
میرے چاروں طرف موت کی وحشتیں ناچتی ہیں
اور انساں کی حیوانیت جاگ اٹھی ہے
بربریت کے خوں خوار عفریت
اپنے ناپاک جبڑوں کو کھولے
خون پی پی کے غرّا رہے ہیں
بچے ماؤں کی گودوں میں سہمے ہوئے ہیں
بہنیں بے حرمتی کے تصور سے لرزاں ہیں، افسردہ ہیں، بھائی مجبور ہیں
ہر طرف شور آہ و بکا ہے
اور میں اس تباہی کے طوفان میں
آگ اور خوں کے ہیجان میں
سرنگوں اور شکستہ مکانوں کے ملبے سے پُر راستوں میں
اپنے نغموں کی جھولی پسارے
در بدر پھر رہا ہوں
مجھ کو امن اور تہذیب کی بھیک دو!
میرے گیتوں کی لے، میرے سُر، میری نے
میرے مجروح ہونٹوں کو پھر سونپ دو

نالہ و فریاد کا یہ رقّت آمیز انداز اجتماعی آشوب پر مبنی واردات کے بیان سے کتنا ہم آہنگ ہے اور سماجی سروکار کے اظہار سے کتنی مطابقت رکھتا ہے، یہاں اس بحث میں جائے بغیر بھی شاید اتنا تو کہا ہی جا سکتا ہے کہ عالمی ادبیات سے قطع نظر، خود اُردو میں تاریخ اور گرد و پیش کی عام

صورت حال کے سیاق میں شعر کہنے کی روایت، اس سے زیادہ کی طلب گار تھی۔ حالی، اکبر، اقبال، حتیٰ کہ جوش اور ان کے جونیئر معاصرین تک کے یہاں، (جن میں فیض، مخدوم، جعفری، وامق، ساحر، کیفی، نیاز حیدر، سب شامل ہیں) موضوعاتی شاعری کے وقیع نمونے مل جاتے ہیں۔ اقبال نے اپنے پُر جلال فلسفیانہ آہنگ اور اپنے خلاقانہ وفور کی مدد سے سامنے کے موضوعات پر مبنی شاعری کو جس درجۂ کمال تک پہنچا دیا تھا اُس کے پیش نظر جوش، سردار جعفری اور ساحر کی نظموں سے نقل کی جانے والی یہ چند مثالیں بہت معمولی بلکہ عامیانہ دکھائی دیتی ہیں۔ کیسی اندوہ پرور اور دہشت ناک واردات، یہاں خالی خولی لفاظی اور ایک طرح کے سطحی versification کی نذر ہوگئی، اس کا اندازہ آسانی سے لگایا جا سکتا ہے۔ اس دور کے دوسرے شعرا کی نظمیں، ان سے بھی زیادہ بے اثر اور بے کیف ہیں۔ شاعرانہ بیان Poetic statement پر قدرت کے بغیر، بیان کی شاعری (Poetry of statement) کسی گہری یا معنی ہیئت کی دریافت میں بہت مشکل سے کامیاب ہوسکتی ہے۔ پابلو نرودا، لورکا، ناظم حکمت، مایاکافسکی کے یہاں روزمرہ زندگی سے ماخوذ موضوعات یا تاریخی واقعات اور واردات کے شاعرانہ محاکے کی جو حیران کن مثالیں موجود ہیں، ان کے ہوتے ہوئے ۱۹۴۷ء کی تقسیم، اور برصغیر ہند و پاک کے مختلف علاقوں میں پھوٹ پڑنے والے فسادات، انسانی وحشت اور بربریت کے واقعات کا احاطہ کرنے والی شاعری کا ایسا کال ناقابل فہم ہے۔ اور اس واقعے سے یہی گمان گزرتا ہے کہ ہر انسانی صورت حال اپنے اظہار و بیان کے لیے شعریات کی ایک خاص سطح اور مزاج کا مطالبہ کرتی ہے۔ ۱۹۴۷ء کے آس پاس رونما ہونے والے شعرا اپنے گرد و پیش کی زندگی کے تقاضوں سے بالعموم عہدہ برآ نہ ہو سکے۔ آزادی کے بعد اس موضوع پر جو نظمیں کہی گئیں، ان میں فیض کی نظم 'صبح آزادی' اور مخدوم کی نظم 'چاند تاروں کا بن' اپنی الگ پہچان رکھتی ہیں اور اپنے معاصرین کی عام روش سے مختلف ہیں۔ یہی حال اس عہد کے عام فکشن کا ہے۔ تقسیم اور اس سے ملحق تجربوں پر مبنی جو بھی اچھا فکشن لکھا گیا، اس کا بیشتر حصہ اس

واقعے کے برسوں بعد سامنے آیا۔ ایسا لگتا ہے کہ ہولناک تجربوں کے ایک پورے سلسلے نے لکھنے والوں سے ان کی تخلیقی بصیرت چھین لی تھی اور وہ کسی فنکارانہ سطح پر سوچنے اور اپنا اظہار کرنے سے قاصر تھے۔

زیادہ تر لکھنے والے ایک سکہ بند فارمولے کے مطابق لکھتے رہے۔ اس مسئلے پر تفصیلی گفتگو تو بعد میں ہوگی۔ یہاں میں وزیر آغا کے ایک مضمون 'اُردو نظم، تقسیم کے بعد' (اشاعت، سوغات، شمارہ ۵) سے یہ اقتباس نقل کرنا چاہتا ہوں کہ۔

> —— ادب کی تاریخ میں کوئی واقعہ یا حادثہ اُس وقت ایک مرکزی حیثیت کا حامل قرار پاتا ہے جب ایک طویل زمانی بُعد کے بعد اس کے بالواسطہ یا بلاواسطہ اثرات ایک بالکل واضح صورت میں دکھائی دینے لگتے ہیں۔ خود ادب کی پرکھ بھی زمانی بُعد کی تابع ہوتی ہے کیونکہ بالعموم ادیب اور اس کے زمانے سے قربت کے باعث، ایک نامعلوم سی پاسداری یا تعصب جنم لیتا ہے اور استخراج، نتیجہ کے عمل کو ملوث کردیتا ہے۔ لیکن بعض واقعات اس قدر اہم ہوتے ہیں اور ان کا دامن اس قدر پھیلا ہوا ہوتا ہے کہ ان کے بارے میں قیاس آرائی کا عمل کچھ زیادہ ناقابل قبول نہیں ہوتا۔ تقسیم ہند کا واقعہ بھی اسی نوعیت کا ہے اور اگرچہ اس کے دور رس نتائج کے سلسلے میں تو ابھی وثوق کے ساتھ کچھ کہنا ممکن نہیں، تاہم اس کے باعث اُردو ادب کے مزاج میں جو تبدیلیاں نمودار ہوئی ہیں ان کی اہمیت سے انکار کرنا حقائق سے آنکھیں چرانے کے مترادف ہے۔

یہ حقائق کیا ہیں اور تقسیم کے بعد کی نثر و نظم میں کس قسم کی تبدیلیاں نمودار ہوئیں، ان کا نقشہ مرتب کرنا اب مشکل نہیں رہ گیا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ایک تو تقسیم کے واقعے پر اب

تقریباً ساٹھ برس گزر چکے ہیں۔ مشترکہ تہذیبی وراثت اور مشترکہ اسالیب زندگی کے بالمقابل پاکستانی دانشوروں کے ایک حلقے میں اپنی انفرادی شناخت کی جستجو اور اس پر اصرار نے بھی اب ایک بھولی ہوئی روایت کی حیثیت حاصل کرلی ہے۔ پاکستانی ادب اور ثقافت کی انفرادیت کا مسئلہ اس وقت ہماری گفتگو کے دائرے سے باہر ہے، اس لیے فی الحال میں اس سوال سے اپنے آپ کو الگ کرتا ہوں اور اس سلسلے میں صرف یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ سیاسی ماحول اور ہندستان و پاکستان کے تعلقات میں کشیدگی اور گرمی کے دوران تو بے شک اس سوال کی لے تیز ہوجاتی ہے، لیکن ادیبوں کی اکثریت نے یہ سوال اب سیاست دانوں اور سماجی علوم کے میدان میں کام کرنے والوں کے سپرد کردیا ہے۔ اب ہندستان پاکستان کے تخلیقی ادب کی دنیا میں یہ شور تھم چکا ہے۔ تاہم اس حقیقت کی نشاندہی یہاں ضروری ہے کہ ہندستان اور پاکستان دونوں ملکوں میں تقسیم کے ادب پر ہتی پکی تاریخی اور صحافیانہ انداز کی کتابوں کا ایک سیلاب سا آیا ہوا ہے اور اس موضوع نے ادبی یا تخلیقی وجوہات سے زیادہ سیاسی اور سماجی اسباب کی بنا پر ایک انڈسٹری کی حیثیت اختیار کرلی ہے۔

تقسیم کے بعد کے ادب پر، جس میں تقسیم کے المیے اور اس سے وابستہ واقعات کی روشنی میں نثر و نظم کی مختلف صنفوں پر نظر ڈالی گئی تھی، پہلی معروف کتاب ڈاکٹر اعجاز حسین کی 'اُردو ادب آزادی کے بعد' ہے۔ لیکن تقسیم کے ادب یا پارٹیشن لٹریچر کی اصطلاح کا چلن اُردو اور انگریزی میں پچھلے کچھ برسوں سے عام ہوا ہے۔ لیزلی فلیمنگ نے اپنی کتاب Another Lonely Voice (اشاعت ۱۹۷۹ء، یونیورسٹی آف کیلی فورنیا برکلے) میں منٹو کی کہانیوں کو اسی پس منظر میں سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے (1) Political Stories, (2)Partition Stories, (3) Sympathetic Stories اور (4) Romantic Stories کے ذیلی عنوانات قائم کیے ہیں اور عنوانات کے تحت منٹو کی کچھ کہانیوں کی خانہ بندی کی ہے۔ قطع نظر اس بات کے کہ یہ تقسیم غیر منطقی بلکہ مہمل ہے اور ایک ہی کہانی بیک وقت ان تمام عنوانات

کے تحت رکھی جاسکتی ہے۔ لیزلی فلیمنگ نے ''پارٹیشن اسٹوریز'' کے موضوعات اور مسئلوں کا احاطہ بہت محدود اور سطحی بنیادوں پر کیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ تقسیم کا ادب، سیاسی، معاشرتی، تاریخی، جذباتی، فکری اور ساجیاتی سطح پر بیک وقت متعدد جہتیں رکھتا ہے۔ یہ جہتیں تقسیم کے فوراً بعد لکھے جانے والے ادب سے زیادہ مستحکم اور مرموز طریقے سے اُردو نظم و نثر میں ۱۹۶۰ء کے آس پاس یا اس کے بعد آئیں۔ مثال کے طور پر ۱۹۴۷ء کی تقسیم اور فسادات کو موضوع بنانے والے شاعروں میں جگر، جوش، فیض، جذبی، مخدوم، جاں نثار اختر، ساحر، کیفی، وامق، تاباں، مجاز، احمد ندیم قاسمی، فکر تونسوی، غرض کہ چھوٹے بڑے تقریباً تمام شاعروں کے نام شامل ہیں، لیکن تقسیم کی شاعری یا Partition Poetry کو اس کا بنیادی تشخص ناصر کاظمی کے واسطے سے ملا۔ ناصر نے اپنے پہلے مجموعے 'برگ نے' کے تعارف میں لکھا تھا کہ ''نالہ محفلیں برہم نہیں کرتا۔ نالہ آفریں پر جو کچھ بھی گزری ہو اس کی فریاد فن کے سانچے میں ڈھل کر نغمہ نہیں بن سکی تو محض چیخ پکار ہے۔'' ان کا یہ اندازِ نظر تقسیم کے فوراً بعد کی شاعری اور ناصر کاظمی کے ساتھ منظر عام پر آنے والی شاعری کے درمیان ایک خط امتیاز قائم کرتا ہے۔ 'برگ نے' کی کچھ غزلوں میں جذباتی غلو، اعصابی تشنج اور ہسٹیریائی ردِ عمل کی ویسی ہی صورتیں دکھائی دیتی ہیں جو ان کے پیش رووں کی شاعری کو شاعری کے بجائے سیدھی سادی نعرے بازی بنا دیتی ہیں لیکن رفتہ رفتہ ۱۹۴۷ء کی تقسیم، اس کے بعد رونما ہونے والے فسادات، فسادات کے نتیجے میں وقوع پذیر ہونے والے ہجرت کے تجربے یا بے زمینی کے احساس اور انسانی رشتوں کی شکست و ریخت کے تصور نے ناصر کاظمی کی شاعری میں ایک نیا مفہوم پایا۔ بے زمینی، مسافرت، معاشرتی ابتری اور انسانی تعلقات کی بے توقیری نے ایک نئی تخلیقی واردات، ایک نئے تجربے کی شکل اختیار کرلی۔ ناصر کاظمی کے اس بیان سے ان کے تخلیقی موقف کو سمجھا جاسکتا ہے کہ ''نالہ آفرینی جبر و اختیار کا ایک انوکھا کرشمہ ہے۔ قاری کے دل میں جگہ پانا بھی محض اس کے بس کی بات نہیں۔'' دیکھنا یہ ہے کہ ایک آواز ہزاروں کی آواز بن بھی سکتی ہے یا نہیں۔

"اس نکتے کی وضاحت کے لیے میں یہاں ناصر کاظمی کے کچھ شعر نقل کرنا چاہتا ہوں:

رونقیں تھیں جہاں میں کیا کیا کچھ
لوگ تھے رفتگاں میں کیا کیا کچھ

اب کی فصل بہار سے پہلے
رنگ تھے گلستاں میں کیا کیا کچھ

کیا کہوں اب تمھیں خزاں والو!
جل گیا آشیاں میں کیا کیا کچھ

دل ترے بعد سو گیا ورنہ
شور تھا اس مکاں میں کیا کیا کچھ

(۱۹۴۷ء)

یہ شب یہ خیال و خواب تیرے
کیا پھول کھلے ہیں منہ اندھیرے

شعلے میں ہے ایک رنگ تیرا
باقی ہیں تمام رنگ میرے

آنکھوں میں چھپائے پھر رہا ہوں
یادوں کے بجھے ہوئے سویرے

دیتے ہیں سراغ فصلِ گل کا
شاخوں پہ جلے ہوئے بسیرے

منزل نہ ملی تو قافلوں نے
رستے میں جما لیے ہیں ڈیرے

جنگل میں ہوئی ہے شام ہم کو
بستی سے چلے تھے منہ اندھیرے

روداد سفر نہ چھیڑ ناصر
پھر اشک نہ تھم سکیں گے میرے

(۱۹۴۸ء)

گلی گلی آباد تھی جن سے کہاں گئے وہ لوگ
دلّی اب کے ایسی اجڑی گھر گھر پھیلا سوگ

سارا سارا دن گلیوں میں پھرتے ہیں بے کار
راتوں اٹھ اٹھ کر روتے ہیں اس نگری کے لوگ

سہمے سہمے سے بیٹھے ہیں راگی اور فنکار
بھور بھئے اب ان گلیوں میں کون سنائے جوگ

جب تک ہم مصروف رہے یہ دنیا تھی سنسان
دن ڈھلتے ہی دھیان میں آئے کیسے کیسے لوگ

ناصر ہم کو رات ملا تھا تنہا اور اداس
وہی پرانی باتیں اس کی وہی پرانا روگ

(۱۹۴۹ء)

یہ مثالیں تقسیم کے تجربے سے گزرنے کے فوراً بعد کی ہیں اور ان میں صورت حال کا بیان بے ساختہ طور پر کیا گیا ہے۔ بتدریج اداسی اور دل گرفتگی کی ایک مستقل صورت ناصر کی شاعری کا شناس نامہ بنتی گئی۔ جیسے جیسے ان میں اور ان کے ماضی میں ایک فاصلہ پیدا ہوتا گیا، ان کے باطنی لینڈ اسکیپ کے رنگ پہلے سے زیادہ روشن ہوتے گئے۔ اس سلسلے میں ناصر کے دوسرے مجموعے 'دیوان' (اشاعت ۱۹۷۳ء) کی ایک غزل جس کا مجموعی آہنگ ایک نوحے کا ہے اور ان کی نظموں کی کتاب 'نشاطِ خواب' (اشاعت ۱۹۷۷ء) کی ایک نظم (عنوان: نشاطِ خواب) کی طرف دھیان جاتا ہے۔ یہ دونوں مثالیں تقسیم، ہجرت اور اجتماعی ماضی کی بازیافت یا تقسیم کے سیاق میں حافظے کے غم آمیز عمل کی نشاندہی کرتی ہیں۔ غزل کے اشعار جن کے اسلوب اور داخلی آہنگ سے ایک تھکے ہارے سفر کے ساتھ ساتھ ایک موہوم امید کی تصویر ابھرتی ہے، حسب ذیل ہیں:

رہ نوردِ بیابانِ غم، صبر کر صبر کر
کارواں پھر ملیں گے بہم صبر کر صبر کر

بے نشاں ہے سفر، رات ساری پڑی ہے مگر
آرہی ہے صدا دم بدم صبر کر صبر کر

تیری فریاد گونجے گی دھرتی سے آکاش تک
کوئی دن اور سہہ لے ستم صبر کر صبر کر

تیرے قدموں سے جاگیں گے اجڑے دلوں کے ختن
پا شکستہ غزال حرم صبر کر صبر کر

شہر اجڑے تو کیا ہے کشادہ زمین خدا
اک نیا گھر بنائیں گے ہم صبر کر صبر کر

پہلے کھل جائے دل کا کنول پھر لکھیں گے غزل
کوئی دم اے صریر قلم صبر کر صبر کر

درد کے تار ملنے تو دے ہونٹ ہلنے تو دے
ساری باتیں کریں گے رقم صبر کر صبر کر

دیکھ ناصر زمانے میں کوئی کسی کا نہیں
بھول جا اس کے قول و قسم صبر کر صبر کر

اور ناصر کی نظم 'نشاطِ خواب' تو شاید آزادی اور تقسیم کے بعد لکھا جانے والا سب سے خوبصورت اور ایک نجی واردات کے بیان کے باوجود، عام اجتماعی خسارے کا احساس پیدا کرنے والا ''شہر آشوب'' ہے۔ اس حزنیہ قصیدے کا اختتام مندرجہ ذیل شعروں پر ہوتا ہے

دل کھینچتی ہے منزلِ آبائے رفتنی
جو اس پہ مر مٹے وہی قسمت کے تھے دھنی

وہ شہر سو رہے ہیں جہاں کاظمین کے
ہیبت سے جن کے گرد ہوئے کوہ آہنی

انبالہ ایک شہر تھا سنتے ہیں اب بھی ہے
میں ہوں اسی لٹے ہوئے قریے کی روشنی

اے ساکنانِ خطۂ لاہور! دیکھنا
لایا ہوں اُس خرابے سے میں لعلِ معدنی

جلتا ہوں داغِ بے وطنی سے مگر کبھی
روشن کرے گی نام مرا سوختہ تنی

خوش رہنے کے ہزار بہانے ہیں دہر میں
میرے خمیر میں ہے مگر غم کی چاشنی

یارب زمانہ ممتحنِ اہلِ صبر ہے
دے اس دنی کو اور بھی توفیقِ دشمنی

ناصر یہ شعر کیوں نہ ہوں موتی سے آبدار
اس فن میں کی ہے میں نے بہت دیر جاں کنی

ہر لفظ ایک شخص ہے، ہر مصرع آدمی
دیکھو مری غزل میں مرے دل کی روشنی

تقسیم کے بعد پیش آنے والے واقعات، اس دور کی عام فضا اور ذہنی و جذباتی ماحول، اور ایک ملک کے دو ملکوں میں بانٹ دیے جانے کے مجموعی تجربے کی روشنی میں دیکھا جائے تو ناصر کاظمی کی شاعری ایک فرد کی آواز سے زیادہ ایک طرزِ احساس اور سوچنے کے ایک اسلوب کی ترجمان دکھائی دیتی ہے۔ یہ اسلوب فکر پاکستانی قوم اور سیاست دانوں کے سرکاری زاویۂ نظر official view کے بجائے ایک سیدھے سچے ذاتی رویّے یا personal view کی شہادت دیتا ہے۔ اسی حقیقت کا اطلاق ہماری اجتماعی تاریخ کے اس خاص موڑ پر حیران پریشان اور سراسیمہ دکھائی دینے والے زیادہ تر ادیبوں کی تخلیقات پر کیا جاسکتا ہے۔ 'آگ کا دریا' (اشاعت ۱۹۵۹ء) جسے تقسیم کے بعد منظر عام پر آنے والے پہلے اہم ناول کی حیثیت حاصل ہے اور جسے ہم فریڈرک جیمسن کی وضع کردہ اصطلاح کے مطابق ایک قومی تمثیل یا national allegory سے تعبیر کرسکتے ہیں، اسے تقسیم کے ادب میں ایک نمائندہ ترین تخلیقی دستاویز قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس زاویۂ نظر کی سچائی سے انکار کرنے والے، یہاں نسیم حجازی یا ایم اسلم کا نام لے سکتے ہیں جن کے ناول (بالترتیب 'خاک اور خون'، 'رقص ابلیس') پاکستانی حکومت کے official view سے پوری طرح ہم آہنگ تھے اور دو قومی نظریے کی منطق کے مطابق لکھے گئے تھے۔ ایسے کچھ اور ناول بھی منظر عام پر آئے مثلاً رامانند ساگر کا 'اور انسان مر گیا'، رشید

اختر ندوی کا ناول '۱۵ر اگست'، رئیس احمد جعفری کا ناول 'مجاہد' اور قیسی رام پوری کے ناول 'خون'، 'بے آبرو' اور 'فردوس' لیکن ان میں سے بیشتر میں جذباتیت کا گراف بہت اونچا ہے اور انھیں سنجیدہ ادب کے دائرے میں نہیں رکھا جاسکتا۔ اجتماعی دیوانگی اور تشدد کی اس فضا میں جو فسادات، غارت گری، فرقہ پرستی کی بو سے بوجھل تھی اور ہمارے ماضی کی مشترکہ قدروں سے الگ ایک منصوبہ بند علاحدگی پسندی کی ترجمان تھی، اسے ایک محدود لیکن حقیقت پر مبنی متوازی میلان کے طور پر دیکھا جانا چاہیے۔ اس میلان کو ایک طرح کی عارضی قبولیت ان حلقوں میں بھی ملی جن کا خمیر تو ہند اسلامی تہذیبی روایت کا پروردہ تھا لیکن جن کے لیے اپنے گھر کے اجڑنے کا، اپنے بے وطن ہونے اور بے زمینی کی اذیت سے دوچار ہونے کا غم اتنا شدید تھا کہ وہ اپنے نسلی حافظے کے دائرے کو توڑ تاڑ کر وقتی طور پر باہر نکل آئے تھے۔ حال کے دباؤ نے ان سے اجتماعی ماضی کا احساس چھین لیا تھا۔ ان کے پیچھے اب صرف معاشرتی زندگی کے انتشار اور دہشت کی کہانیاں تھیں اور سامنے ایک غیر یقینی موہوم مستقبل کی سیال تصویر۔ ایسا لگتا ہے کہ انھیں حالات کے اس اچانک موڑ پر، تاریخ کی اس غیر متوقع کروٹ پر کچھ سوچنے سمجھنے کا موقعہ ہی نہیں ملا۔ سامنے کی حقیقتوں نے جس طرف بہادیا، بے مرضی اور بے ارادہ بس اسی طرف بہہ گئے۔ ہجرت کے تجربے سے گزرنے والے ادیبوں کی اکثریت کا، اس وقت یہی حال تھا۔ پاکستانی ادب کے علاحدہ تشخص اور اسلامی ادب کی تخلیق و تعمیر کے نعرے اسی ماحول میں بلند ہوئے۔ مگر ان کا انجام سب کو معلوم ہے! یہ گرد بالآخر چھٹ گئی اور یہ جوش کچھ ہی دنوں میں ٹھنڈا پڑ گیا۔ جس تحریک کو اچھے لکھنے والے نہ مل سکیں اس کا حشر یہی ہوتا تھا۔

اس پس منظر میں، ترقی پسند شاعروں اور افسانہ نگاروں کی عام فکر، نیز تقسیم، فسادات اور ابتری کا شکار ہونے والی زندگی اور اس زندگی کی اخلاقی اساس کے بارے میں اُن کے عام اندازِ نظر کا جائزہ لیا جائے تو ایک حقیقت واضح طور پر سامنے آتی ہے۔ یہاں اختصار کے ساتھ اس کی نشاندہی ضروری ہے۔ ظاہر ہے کہ ۱۹۴۷ء کے زمانے کا طوفانی ماحول اور انتہا پسندیوں

کا وہ دور عام انسانوں کے ساتھ ساتھ تخلیقی زندگی گزارنے کے لیے بھی ایک بہت بڑا چیلنج تھا۔ ان میں سے کچھ تو سلامتی کے ساتھ آگ اور خون کے اس دریا کے پار اتر گئے۔ کچھ اس ہولناک حقیقت کے بیچ میں الجھ کر رہ گئے۔ رامانند ساگر کا ناول 'اور انسان مر گیا'، خواجہ احمد عباس کی نیم صحافتی انداز کی کہانیاں جو فسادات کے موضوع پر لکھی گئیں، کرشن چندر کے متعدد افسانے، عصمت چغتائی کا ڈراما 'دھانی بانکیں'، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، اور شکیلہ اختر کی کئی تخلیقات، یہ سب کے سب ایک گہرے رومانی درد کی ترجمانی کرتے ہیں۔ لیکن کہانی صرف نیک اندیشیوں سے اور صحت مند جذبوں سے نہیں بنتی۔ آدرش واد اور پروپیگنڈے کا عنصر ان میں بہت نمایاں ہے۔ ممتاز شیریں کا خیال ہے کہ:

> بہت سے ادیب خود اس طوفان کی زد میں آگئے تھے اور کئی ایک کے ذہنوں کو اس ٹریجڈی کی ہولناکی نے ایسی کاری ضرب لگائی تھی کہ وہ کچھ لکھنا چاہتے تھے، ان کے پاس مواد بھی تھا لیکن سنبھل کر لکھ نہیں سکتے تھے۔ یہ ٹریجڈی اتنی بڑی ہی نہیں، اپنی نوعیت میں ایسی ہولناک تھی کہ کسی کو سوجھ ہی نہیں رہا تھا کہ اسے کیسے پیش کریں — حد سے زیادہ احتیاط اور شعوری کوشش نے ان افسانوں کو بے روح اور بے اثر بنا دیا۔

شاعری ہو یا فکشن نگاری، موضوعاتی حد بندیاں انھیں اکثر راس نہیں آتیں۔ پھر اسی کے ساتھ ساتھ اگر لکھنے والے کی فکر بھی منصوبہ بندی اور پہلے سے طے شدہ نتائج کے ساتھ اپنے اظہار پر مصر ہو، تو معاملہ مزید دشوار ہو جاتا ہے۔ پریم چند نے اپنے عہد کے نئے لکھنے والوں کو حسن کا معیار بدلنے کا مشورہ دیا تھا، حسن اور تناسب کے احساس سے غفلت اور بے نیازی کا نہیں۔ تقسیم اور فسادات کے خوں چکاں ماحول میں بہت سے لکھنے والے، ادب اور غیر ادب میں فرق کرنا بھول گئے تھے۔ انسانی قدروں کی پامالی اور ہر بڑے یقین اور اعتماد کی شکست

کے اس دور میں سلیقے کے ساتھ لکھنے کے آداب سے قطع نظر، گہرائی کے ساتھ سوچنے کے آداب کو برقرار رکھنا بھی مشکل ہوگیا۔ اس قسم کی نفسیاتی فضا میں اپنے آپ سے الجھتے رہنا یا اپنے آپ کو جذباتی انتہا پسندی کے راستے پر ڈال دینا، شاید زیادہ آسان تھا۔ شاید بڑی حد تک فطری بھی تھا۔ بہت سے شاعر اور فکشن نگار تذبذب کے ایسے شکار ہوئے کہ سمتوں کا احساس کھو بیٹھے۔ اپنی ہی بات سے اچانک پلٹ جاتے تھے اور بعض اوقات اپنے عام موقف سے یکسر متضاد موقف اختیار کرنے لگتے تھے۔ غرض کہ عجیب طرح کی فکری افراتفری کا عالم تھا۔ نفسیاتی کشمکش اور گومگو کی جس کیفیت کی طرف پہلے اشارہ کیا جاچکا ہے، اس کیفیت سے ناصر کاظمی سمیت، ان کے کئی ممتاز ہم عصر لکھنے والے اپنے آپ کو یکسر بے تعلق نہیں رکھ سکے۔ ناصر کاظمی کے کلام سے ایسی مثالیں بھی ڈھونڈ نکالی جاسکتی ہیں جن سے تقسیم اور ہجرت کے تجربے کی طرف ان کے غالب رویے کی تردید ہوتی ہے۔ فتح محمد ملک نے تو منٹو تک کے یہاں ایسے بیانات کا سراغ لگایا ہے جو دو قومی نظریے کی وکالت کرتے ہیں۔ قیام پاکستان کے بعد ایک طرف تو منٹو کے یہ الفاظ ہیں کہ

> سمجھ میں نہیں آتا کہ ہندوستان اپنا وطن ہے یا پاکستان، اور وہ لہو کس کا ہے جو ہر روز اتنی بے دردی سے بہایا جارہا ہے، وہ ہڈیاں کہاں جلائی یا دفن کی جائیں گی جن پر سے مذہب کا گوشت پوست چیلیں اور گدھ نوچ نوچ کر کھا گئے تھے۔ ہندو اور مسلمان دھڑا دھڑ مر رہے تھے، کیسے مر رہے تھے، کیوں مر رہے تھے؟ ان سوالوں کے مختلف جواب تھے۔ بھارتی جواب، پاکستانی جواب، انگریزی جواب، ہر سوال کا جواب موجود تھا مگر اس جواب میں حقیقت تلاش کرنے کا سوال پیدا ہوتا تو اس کا کوئی جواب نہ ملتا۔ کوئی کہتا اسے غدر کے کھنڈرات میں تلاش کرو۔ کوئی کہتا یہ ایسٹ انڈیا کمپنی کی حکومت میں ملے گا۔ کوئی اور

پیچھے ہٹ کر اسے مغلیہ خاندان کی تاریخ میں ٹٹولنے کے لیے کہتا۔ سب پیچھے ہی پیچھے ہٹتے جاتے تھے اور قاتل اور سفاک برابر آگے بڑھتے جارہے تھے۔ (بہ حوالہ ڈاکٹر برج پریمی، منٹو کتھا، ص ۷۳)

دوسری طرف فتح محمد ملک کی کتاب 'سعادت حسن منٹو، ایک نئی تعبیر' کے ایک مضمون 'منٹو کی پاکستانیت' کا یہ اقتباس ہے کہ

سعادت حسن منٹو نے خود کو اگست سن سینتالیس میں پہچانا۔ وہ ہمارے تخلیقی لکھنے والوں کی اس نسل کے ممتاز ترین فنکاروں میں سے ایک ہیں جو بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں اُردو ادب کے افق پر نمودار ہوئی تھی۔ یہ وہ لوگ ہیں جو مذہبی حد بندیوں سے ماورا اور قومی تقاضوں سے ناآشنا ہونے کو اپنے لیے باعث فخر گردانتے تھے اور یوں اپنی ہندو یا مسلمان شناخت کو مٹا کر انسانیت کے اونچے سنگھاسن پر براجمان ہو جانے کو ترقی پسندی یا جدیدیت کا لازمہ قرار دیتے تھے۔ ان کا ادبی مزاج مغربی اشتراکیت یا مغربی جدیدیت کے زیراثر پختگی کو پہنچا تھا۔

اور یہ کہ ——

سعادت حسن منٹو بھی اپنے معاصرین کی طرح سیکولر اندازِ نظر کو وسیع النظری، انسان دوستی اور آفاقیت کی ماں تصور کرتے تھے۔ اس لیے مسلمان قوم کی اس تہذیبی سیاسی جدوجہد سے بھی وہ سراسر لاتعلق رہے جسے تحریک پاکستان کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ وہ بھی اپنے نظریہ اور عمل سے یہی ثابت کرنے میں کوشاں رہے کہ برصغیر میں جداگانہ

مسلمان قومیت کی بنیاد پر ایک علیحدہ مسلمان مملکت کے قیام کا مطالبہ
رجعت پسندانہ مطالبہ ہے۔ منٹو تحریک پاکستان سے اس حد تک لاتعلق
تھے کہ جب پاکستان قائم ہوگیا، فرقہ وارانہ فسادات کی آگ بھڑک
اٹھی اور منٹو کے ہندو دوستوں تک نے اس کی انسانی پہچان کو فراموش
کر کے اس کی مسلمان شناخت پر اصرار کیا، تب اس کی آنکھیں کھلیں
اور اس نے اس حقیقت کو تسلیم کیا کہ وہ خود تو بے شک دین وملت اور
تہذیب و معاشرت کے چھوٹے بڑے اختلافات کو خاطر میں نہ لانے
والا انسان ہوا کرے مگر بحران کی ہر گھڑی میں اس کا مقدر مسلمان قوم
ہی سے وابستہ رہے گا۔ وہ اپنے اس مقدر سے نہ تو سیکولرزم کے نام پر
نجات پا سکتا ہے اور نہ ہی اپنے آفاقی طرز فکر کی بنیاد پر۔ جہاں
فسادات میں مسلمان قتل کیے جا رہے ہوں گے وہاں قاتل کا خنجر اسے
بھی واجب القتل ٹھہرائے گا ـــــــ

۱۹۴۷ء کی تقسیم اور اس سے مربوط واقعات انسانی سطح پر ایک انتہائی مشکل اور پُر پیچ
صورت حال کا پتہ دیتے ہیں۔ اس صورت حال میں بہتوں کے لیے اپنے ذہنی اور جذباتی
توازن کو برقرار رکھنا مشکل ہوگیا تھا۔ فرقہ وارانہ جنون اور بہیمانہ تشدد کی اس فضا میں بہت سے
اعتبار ٹوٹے اور کئی ایسے لکھنے والوں کا یقین بھی متزلزل ہوا جو ۱۹۴۷ء کے آسیب سے نکلنے کے
بعد اب اس پوری واردات کو ایک الگ زاویے سے دیکھتے ہیں اور جو مشترکہ تہذیبی وراثت اور
اقدار کا گہرا شعور رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر انتظار حسین جن کی پوری تخلیقی زندگی اپنا ایک
خاص تشخص رکھتی ہے اور جس تشخص کی تعمیر روشن خیالی، رواداری اور انسان دوستی کے گہرے
تصورات کی بنیاد پر ہوئی ہے، ۱۹۴۷ء کے فوراً بعد کے دور میں ایک الگ نہج پر سوچ رہے

تھے۔ تقسیم کی واردات، ان کے لیے بھی جذباتی انتہا پسندی کا اور تہذیبی ہم آہنگی میں یقین کی شکست کا سندیسہ لے کر آئی، اس وقت ان کی سوچ ان کے موجودہ فکری میلانات اور تخلیقی موقف سے مسلسل برسر پیکار تھی۔ اب تو شاید انھیں خود اپنی کہی ہوئی باتوں پر یقین کرنے اور اپنے اُس وقت کے زاویۂ نظر کو جو جذباتی ابال اور ایک اندوہ ناک اشتعال کے ماحول میں مرتب ہوا، قبول کرنے میں تامل ہوگا، لیکن ۱۹۴۷ء کے بعد انھوں نے بہت پُر جوش انداز میں یہ سب لکھا تھا کہ

—— فسادات کے افسانوں کے بارے میں سب سے پہلا اور بنیادی سوال یہ ہے کہ وہ فسادات کے افسانے ہیں یا نہیں —— آگ اور خون کا یہ ہنگامہ جو گرم ہوا تھا وہ خلا میں نہیں اُگا تھا۔ اس کا ایک آگا پیچھا تھا اور اس آگا پیچھا کے سلسلے میں صرف یہ کہہ کر پیچھا نہیں چھڑایا جا سکتا کہ یہ سب انگریزی سامراج کی کارستانی تھی —— تو یوں سمجھیے کہ جس چیز کو ہم فسادات کہتے ہیں، وہ ایک پیچیدہ قومی واقعہ ہے جس کے مختلف خارجی اور داخلی پہلو ہیں۔

●

—— ان افسانوں کا ایک پروپیگنڈائی پہلو بھی ہے جس کی بنا پر وہ سیاسی نقطۂ نظر سے بہت اہم ہو جاتے ہیں۔ پس اگر قومی نقطۂ نظر کے تحت میں ادبی لحاظ سے کم تر درجے کے افسانوں پر بھی سنجیدگی سے بحث کروں تو شاید قابلِ اعتراض بات نہ ہوگی۔

●

—— مسلمانوں کے ساتھ ایک بڑی ٹریجڈی یہ ہوئی کہ ان کی سیاسی جدوجہد میں ان کے ادیب ان سے ٹوٹ گئے۔ ملت کی سیاسی جدوجہد

سے وابستگی کی روایت اقبال پر ختم ہو گئی۔ اس کے بعد کانگریس کا پروپیگنڈہ یہ رنگ لایا کہ اس قسم کی وابستگی فرقہ پرستی شمار کی جانے لگی۔

●

—— اردو افسانے میں متحدہ قومیت کے نظریے کی موت پر آنسو بہائے گئے۔ برطانوی سامراج کو گالی کوسنے دیے گئے اور اس برعظیم کے پھر ایک ملک ہو جانے کے خواب دیکھے گئے۔ کرشن چندر نے افسانہ پڑھنے والوں اور افسانہ لکھنے والوں، دونوں کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے اور کرشن چندر اس نظریے کا سب سے بڑا مبلغ ہے۔ بات سیدھی سادی تبلیغ پر ختم نہیں ہو جاتی بلکہ اس نے مسلمانوں کے خلاف نفرت پیدا کرنے کا بھی اہتمام کیا ہے۔ 'ہم وحشی ہیں' کی اشاعت سے اردو ادب میں فرقہ پرستی کی باقاعدہ ابتدا ہوتی ہے۔

—— سانحہ دراصل یہ ہے کہ بعض بہت ہی سنجیدہ قسم کے افسانہ نگار اس غیر سنجیدہ روش کے شکار ہو گئے۔ مجھے سب سے زیادہ غم عصمت چغتائی کی موت کا ہے۔ جہاں تک 'دھانی بانکیں' کا تعلق ہے تو میرے ذہن میں یہ سوال اب بھی جوں کا توں موجود ہے کہ آیا یہ ڈرامہ عصمت کا لکھا ہوا ہے یا نہیں۔

●

—— اگر قومی ضرورت یہ ہے کہ خندقیں کھودی جائیں تو ادیب کو یہ کام بھی کرنا ہوگا۔ پمفلٹ بازی واقعی بڑی مکروہ چیز ہے۔ عام حالات میں تو اس کے نام ہی سے ادیب کو ابکائی آ جانی چاہیے لیکن وقت یہ

ہے کہ آج کے ہمارے حالات، عام حالات نہیں ہیں۔ افراد کو ہی نہیں
بلکہ قوموں کو زندہ رہنے کے لیے بہت سے اچھے برے کام کرنے
پڑتے ہیں۔ یہ قوم زندہ رہنا چاہتی ہے اور اپنی گذشتہ ناکامیوں کے
داغوں کو دھونا چاہتی ہے۔ اس وقت وہ پروپیگنڈائی ادب کی محتاج ہے
اور پاکستانی ادیب اگر پاکستانی ہونے میں شرم محسوس نہیں کرتا تو اسے
پمفلٹ بازی پر اترنا پڑے گا۔

(ساقی، کراچی، جون ۱۹۴۹ء، بحوالہ ظلمت نیم روز، مرتبہ، ممتاز شیریں)

یہ ایک طرح کی عارضی بدحواسی اور تاریخ کے جبر کا نتیجہ ہے۔ نطشے نے کہا تھا کہ تاریخ کبھی کبھی ہمارے راستے کا پتھر بن جاتی ہے اور کوئی بڑا تخلیقی کارنامہ انجام دینے کے لیے بعض اوقات تاریخ کو بھولنا ضروری ہو جاتا ہے۔ تقسیم کے پس منظر کی بھی ایک اپنی تاریخ تھی، بہت الجھی ہوئی، جذبہ انگیز اور احساسات کو بوجھل کر دینے والی تاریخ۔ اس تاریخ کا سب سے المناک اور آزمائشی پہلو اسے عقبی پردہ مہیا کرنے والی فرقہ وارانہ سیاست تھی۔ اس میں الجھنے کا مطلب تھا اپنے شعور کو علاحدگی پسندی کی اس سیاست کے حوالے کر دینا۔ ظاہر ہے کہ اُردو نظم ونثر کی روایت کا وہ حصہ جو ایک دوسرے سے برسرِ پیکار دو قوموں کے انفرادی تشخص پر اصرار کرتا ہے، علاحدگی پسندی کی اسی سیاست کا نمایندہ ہے۔ اس قسم کی تحریریں بالعموم لکھنے کی جلدی میں لکھی گئیں۔ اس لیے ان کا انداز تخلیقی سے زیادہ صحافیانہ ہے۔ ممتاز شیریں نے تقسیم، فسادات اور اُردو افسانے کے باہمی رشتوں کا جائزہ لیتے ہوئے ایک معنی خیز بات یہ کہی تھی کہ ''فسادات اس وقت تک کسی پائیدار ذہنی تجربے کی حد میں داخل نہیں ہوئے تھے اور بعض لکھنے والوں نے پہلے سے طے کر لیا تھا کہ اس فضا میں کس قسم کے افسانے لکھے جانے چاہئیں۔ گویا کہ انھوں نے اپنی اپنی حد مقرر کر لی تھی اور اپنی جذباتی مجبوریوں کے تحت خود کو اس تخلیقی

آزادی سے اپنے آپ ہی محروم کر لیا تھا، جو کسی فن پارے کو نامعلوم نتائج تک پہنچانے میں معاون ہوتی ہے۔'' لہٰذا تقسیم اور فسادات کے زیر اثر جو منصوبہ بند فکشن وجود میں آیا اس کی شکل کچھ اس طرح کی تھی:

۱۔ جہاں تک ممکن ہو افسانوں میں ہندوؤں، مسلمانوں اور سکھوں کو برابر کا قصوروار بتایا جائے۔

۲۔ غیر جانب داری کا تاثر برقرار رکھا جائے۔

۳۔ اختتام اس نکتے پر ہو کہ بالآخر اسی ابتری اور انتشار کی تہہ سے ایک نئے انسان کا ظہور ہوگا اور انسانیت کی بحالی ہوگی۔

برصغیر کا سماجی اور ذہنی لینڈ اسکیپ اُس وقت بڑی حد تک پہلی جنگ عظیم کے بعد کے یورپ سے مماثل تھا جہاں کسی مرکزی اقتدار کی عدم موجودگی کے باعث اشیا اپنا توازن کھو چکی تھیں۔ ایک دوسرے سے ٹوٹ رہی تھیں اور بکھر رہی تھیں اور تشدد کے اس ماحول میں تخلیقی طرز احساس پر بھی ایک طرح کی دہشت خیزی کا سایہ گہرا ہوتا جا رہا تھا۔ جیسا کہ اس گفتگو میں پہلے عرض کیا جا چکا ہے، یہ اضطراب آگیں اور سراسیمگی پیدا کرنے والی فضا کسی تخلیقی تجربے کی تشکیل کے لیے بہت سازگار نہیں تھی۔ اس فضا میں کسی بھی حساس روح کے لیے گرد و پیش کے واقعات اور اپنے فنکارانہ موقف کے مابین اس معروضی فاصلے کو قائم رکھنا آسان نہیں تھا جو اپنے جذبوں کی تنظیم اور ذہنی ردِعمل کے تناسب کے لیے ضروری ہے۔ تقسیم کے تجربے پر مبنی تمام قابل ذکر ناول، آگ کا دریا (قرۃ العین حیدر)، اداس نسلیں (عبداللہ حسین)، آنگن (خدیجہ مستور)، بستی (انتظار حسین)، تذکرہ (انتظار حسین)، اسی لیے تقسیم کے برسوں بعد لکھے گئے۔ ۱۹۴۷ء اور ۱۹۵۰ء کے درمیان شائع ہونے والے ناولوں میں قرۃ العین حیدر کا ''میرے بھی صنم خانے''، عزیز احمد کا 'ایسی بلندی ایسی پستی' اور محمد احسن فاروقی کا 'شام اودھ' ایک غیر منقسم معاشرے اور تہذیبی منظر نامے کو اپنا موضوع بناتے ہیں لیکن ان میں زیادہ زور متوسط

اسالیب زندگی اور قدروں پر ملتا ہے، فسادات پر نہیں۔

ڈاکٹر روزی سنگھ کی کتاب Rilke, Kafka, Manto : The semiotics of Love, Life and Death کے تعارف میں پروفیسر ہرجیت سنگھ گل (پروفیسر ایمریٹس، جواہر لال یونیورسٹی) نے فسادات کے موضوع پر منٹو کی کہانیوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''منٹو کے لیے مذہبی اور سماجی ثقافتی ماحول کا حوالہ بے معنی ہے۔ وہ حساسیت اور انسانی وقار کے نشان، معاشرے کے سب سے حقیر کرداروں کی ہستی میں بھی ڈھونڈ نکالتا ہے۔ اور گرچہ اس کے کرداروں کا ردِ عمل اور برتاؤ، ہمیں قدرے مبالغہ آمیز دکھائی دیتا ہے، اور ایک طرح کی ماورائے حقیقت کی سطح تک جا پہنچتا ہے، لیکن منٹو کے تخلیقی متون ہمیشہ غیر معمولی اور بے مثال انسانی ڈسکورس بنے رہتے ہیں۔'' افسوس کہ اُردو میں تقسیم کے ادب کا بہت کم حصہ اس زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔ ۱۹۴۷ء کی واردات بہت بڑی تھی۔ اسے اپنی تخلیقی جستجو اور سرگرمی کے طور پر برتنے والے اتنے بڑے نہیں تھے۔ یا یوں کہا جائے کہ اس واردات کے تقاضے، لکھنے والوں سے بہت سخت تھے۔ چنانچہ گنتی کے چند افسانے، نظمیں، غزلیں اور ناول اس عظیم الشان موضوع کے مطالبات ادا کر سکتے ہیں۔ نظم اور نثر میں کسی بھی بیانیے کی تعمیر کرنے والا اپنی تحریر کے اندر بھی ہوتا ہے اور اس کے باہر بھی۔ وہ اپنے بہت سے شخصی، معاشرتی اور تہذیبی مرحلوں کو عبور کرنے کے بعد اپنے تخلیقی منطقے تک پہنچتا ہے۔ اسی لیے کسی خاص صورت حال کے تئیں ہر بڑے لکھنے والے کا رویّہ اور جوابی ردِ عمل اس کی نجی ملکیت ہوتا ہے۔ تقسیم کے ادب کے سیاق میں بیدی، منٹو، قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین، انتظار حسین اور ناصر کاظمی نے جو مستقل حوالوں کی حیثیت اختیار کی تو اسی لیے کہ ان کی نگارشات اپنے دور کی عامیانہ فکر اور طرزِ احساس سے الگ ایک شخصی اور وجودی سطح پر اپنے موضوع سے رشتہ قائم کرتی ہیں۔

ممتاز شیریں نے تقسیم کے ادب پر اپنی انتھولوجی میں کل سترہ کہانیاں شامل کی ہیں۔ قرۃ العین حیدر (لیکن آشیانہ جل گیا)، عزیز احمد (کالی رات)، کرشن چندر (پشاور ایکسپریس)،

حیات اللہ انصاری (شکر گزار آنکھیں)، منٹو (ٹھنڈا گوشت اور کھول دو)، راما نند ساگر (بھاگ ان بردہ فروشوں سے)، پریم ناتھ در (آخ تھو)، سہیل عظیم آبادی (اندھیارے میں ایک کرن)، اوپندر ناتھ اشک (ٹیبل لینڈ)، قدرت اللہ شہاب (یا خدا)، احمد ندیم قاسمی (پرمیشر سنگھ)، اشفاق احمد (گڈریا)، جمیلہ ہاشمی (بن باس)، راجندر سنگھ بیدی (لاجونتی)، عصمت چغتائی (جڑیں) اور انتظار حسین (بن لکھی رزمیہ)۔ ان میں منٹو کی دونوں کہانیوں کو عالم گیر شہرت ملی۔ حیرانی کی بات یہ ہے کہ یہ دونوں کہانیاں تقسیم کے فوراً بعد ملک کے جذباتی ماحول میں لکھی گئیں اور منٹو کے ترک وطن یعنی بمبئی سے لاہور جانے کے فوراً بعد لکھی گئیں۔ دونوں کہانیوں پر مقدمے چلے اور ان کے حوالے سے تقسیم کے ادب پر بحثوں کے کئی دروازے کھلے۔ یہ کہانیاں بنیادی طور پر اس حقیقت سے پردہ اٹھاتی ہیں کہ تقسیم کے واقعے نے انسان کی جذباتی اور تہذیبی زندگی میں کیسی ہولناک اتھل پتھل پیدا کر دی تھی اور انسانی فطرت کے کیسے کیسے سنگین مظاہر، وجودی شخصیت کے کیسے کیسے مخفی گوشے اس تاریخی واردات کے واسطے سے سامنے آئے تھے۔ اسی طرح منٹو کے 'سیاہ حاشیے' بہ ظاہر عام زندگی سے اپنا مواد اخذ کرتے ہیں لیکن منٹو انھیں اس طرح سامنے لاتا ہے کہ سوئی ہوئی حیرتیں جاگ اٹھتی ہیں۔ منٹو کا زہر خند ہمیں سوچنے پر مجبور کر دیتا ہے اور اس کا قہقہہ سن کر ہم کانپ اٹھتے ہیں۔ بہ قول عصمت چغتائی ''ان لطیفوں کو پڑھ کر رونا آ جاتا ہے''۔ دہشت اور بدہیئتی کی فضا میں، یہ ہماری جذباتی تنظیم اور تخلیقی اظہار کے ایک نئے اسلوب کی دریافت تھی۔ 'سیاہ حاشیے' نے مزاح اور سنجیدگی کے فرق کو مٹا دیا اور یہ اُردو فکشن کی روایت میں ایک نئی شعریات کی تشکیل کا تجربہ تھا۔ عام انسانوں کے لیے یہ اجتماعی دہشت اور برہمی کا دور تھا، سیاست دانوں کے لیے اپنی اپنی مجروح انا کی کشمکش کا۔ ایسا لگتا ہے کہ اس وقت ہماری اجتماعی زندگی سرے سے بے سُری ہو گئی تھی اور جذباتی اشتعال کے پُرشور ماحول میں زندگی فطرت کے کسی اصول، کسی قدر، کسی روایت، کسی ضابطے اور قانون کو تسلیم کرنے کے لیے تیار نہیں تھی۔ مشترکہ وراثت، انسانی رشتوں کا نظام،

قومی آزادی کی حصولیابی کے ساتھ رونما ہونے والی روشنی کی کرن، ان میں سے کسی کا احساس باقی نہیں رہا تھا۔ اس وقت صبح آزادی کے ساتھ پھیلنے والا اجالا داغدار تھا اور دونوں ملکوں کے لیے آزادی ایک بُری خبر۔ ہم سب آپ اپنے لیے اجنبی بن گئے تھے۔ شاہد احمد دہلوی کا رپورتاژ 'دلّی کی بپتا' صرف ایک شہر کی بربادی کا بیان نہیں ہے، ہمارے پورے اجتماعی ماضی کی بربادی کا بیان ہے۔ ایسی صورت میں واقعات اور حقیقی صورت حال کے دائرے سے خود کو باہر نکال کر اس سب پر نظر ڈالنا تقریباً ناممکن تھا۔ ساری واردات ایک خاص زمان ومکاں میں الجھی ہوئی تھی اور اس کی سطح سے اوپر اٹھ کر خود کو یا دوسرے انسانوں کو ایک تخلیقی تجربے کے طور پر دیکھنا ایک بہت بڑی ذہنی اور فنکارانہ تلاش کی ذمے داری کو نبھانا تھا۔ فوکویاما کا تاریخ کے خاتمے (End of History) کا اعلان تو اس واقعے کے تقریباً پچاس سال بعد (۱۹۹۵ء میں) سامنے آیا لیکن ہندستان اور پاکستان کے لیے ۱۹۴۷ء بربریت کے ایک نئے دور کے آغاز اور اجتماعی تاریخ کے ایک طویل دور کے خاتمے کا اعلان تھا۔ لیکن ادب کی تخلیق کا مقصد، بہرحال سخت ترین آزمائشوں کی فضا میں بھی آفاقی انسانی صداقتوں تک پہنچنا ہوتا ہے۔ حالات چاہے جتنے خراب ہوں، ایک ادبی ڈسکورس بہرحال، سماجیاتی، تاریخی، اقتصادی، مذہبی ڈسکورس سے الگ اپنی ایک خاص پہچان رکھتا ہے۔ تخلیقی اور ادبی اظہار اور اسلوب کی گرفت میں آنے کے بعد افراد کسی طبقے یا گروہ میں گم نہیں ہوجاتے۔ ہم اس طرح کی تخلیقات کا مطالعہ تاریخی مواد کے طور پر یا سیاسی اور سماجی دستاویز کے طور پر نہیں کرتے۔ بیدی کی 'لاجونتی' یا منٹو کے 'ٹھنڈا گوشت'، 'کھول دو'، 'گورمکھ سنگھ کی وصیت'، 'یزید'، 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' جیسی کہانیوں کا مطالعہ ہمارے اجتماعی ماضی یا تاریخ کا مطالعہ نہیں ہے۔ ہولناک تشدد اور دہشت کی تہہ سے نمودار ہونے کے باوجود یہ کہانیاں انسانی تقدیر اور تجربے کی تخلیقی دستاویز کے طور پر سامنے آتی ہیں اور کسی طرح کے سیاسی موقف کی ترجمان نہیں بنتیں۔ یہ انسان، تقسیم اور فسادات کو موضوع تو بناتے ہیں لیکن صرف تقسیم اور فسادات کے ادب کا حصہ نہیں ہیں۔ ان میں کسی طرح کی جذباتیت کا،

خودرحمی کا، انفعالیت کا، رقت خیزی کا گزر نہیں۔ شدید ترین جذباتی لمحوں میں بھی فکری ذمے داری کا احساس قائم رہتا ہے۔ یہی بات انتظار حسین کی معروف کہانی 'بن لکھی رزمیہ' پر بھی صادق آتی ہے جسے جدید ہندستان کے بعض مورخوں (مثلاً سدھیر چندر) نے ایک آتش فشاں دور کے تخلیقی ماخذ کے طور پر استعمال کیا ہے اور اس میں معنی کی کئی جہتیں دریافت کی ہیں۔ اصل میں تشدد، دہشت، اجتماعی دیوانگی اور بہیمیت کے دور کی تخلیقی اور فنکارانہ تعمیر، یا ذہنی انتشار کی فضا میں کسی منظم تخلیقی اسلوب کی تعمیر، یا اظہار کو کسی پائیدار یا جمالیاتی ذائقے سے ہمکنار کرنے کا عمل، یا ایک دیرپا تاثر قائم کرنے والی شعریات وضع کرنے کی کوشش کے مطالبات سے عہدہ برآ ہونا، غیر معمولی تخلیقی ضبط اور فنی رکھ رکھاؤ کے بغیر ممکن نہیں۔ آرول نے کہا تھا کہ جنگ کے دور کا ادب، صحافت ہے، یعنی یہ کہ شعور کی اوپری سطحوں تک محدود اور عجلت پسندی کے ساتھ پیش کیا جانے والا، بری حد تک عامیانہ اور بے پیچ یا اسرار کے عنصر سے تہی ردِ عمل۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد کا زمانہ، جس میں جیمس جوائس کی 'یولیسس' اور ایلیٹ کی 'ویسٹ لینڈ' لکھی گئیں، اس دور کی ویرانی، ابتری، اور اندوہ کا بوجھ اٹھانا ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہ تھی۔ اسپین کی خانہ جنگی کے دور کی عکاسی، جو انسان کی بیچارگی اور بہیمیت کے غرور کی ترجمان کہی جاسکے، اس کے لیے پکاسو کی 'گوئرنکا' کا تخلیقی محاورہ درکار تھا، ایک طرح کا دہشت خیز حسن (terrible beauty) جو روایتی ذوقِ جمال اور شعریات سے آگے، اظہار کا ایک ایسا اسلوب وضع کرسکے جس میں درشتی اور جذبے کی سنگینی کا حسن ہو، جس میں کھردرا پن ہو۔ جنگیں صرف سپاہی نہیں لڑتے۔ تخلیقی اظہار کا شغل اختیار کرنے والے بھی ان تجربوں کا بوجھ اٹھاتے ہیں اور اپنی حسیت کے درد رسیدہ علاقوں سے اپنی توانائی اخذ کرتے ہیں۔ بیدی کی 'لاجونتی'، منٹو کی 'ٹھنڈا گوشت' اور 'کھول دو' جیسی کہانیاں رومانی درد کے احساس سے یکسر خالی ہیں، لیکن انھیں پڑھنے والا ایک پل کے لیے بھی چین سے نہیں بیٹھ سکتا۔ یہ کوشش فیض کی زبان میں ایک کڑے درد کو گیت میں ڈھالنے کی ہے۔ ممتاز شیریں نے اپنے یادگار مضمون

'فسادات اور ہمارے افسانے' میں ۱۹۴۷ء سے وابستہ عہد کی صورت حال کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا تھا:

> —— فسادات ہمارے لیے بالکل قریبی حقیقت ہیں۔ ہولناک، انتہائی بھیانک، ہمارے چاروں طرف پھیلی ہوئی، آنکھوں کے سامنے کی حقیقت، یہی وجہ ہے کہ بنے گھڑے پلاٹ اور خالی رقت آفرینی، عبارت آرائی، لفاظی اور طنز کوئی اثر پیدا نہیں کرتے، کیونکہ جن تجربات سے گزرنا پڑا ہے، وہ عام ہو چکے ہیں۔ ہمیں اپنے گردوپیش کی زندگی میں ہر طرف فسادات کے بھیانک اثرات نظر آتے ہیں۔ فسادات نے زندگی کو تہہ و بالا کر دیا تھا——
>
> فسادات کے پیچھے تو اتنا وسیع سیاسی، تاریخی، معاشرتی پس منظر ہے کہ اس پر ٹالسٹائی کے 'جنگ اور امن' کی سی چیز لکھی جا سکتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ہم میں کوئی ایسا ادیب نہ ہو جو ایسی چیز لکھے یا لکھ سکے۔

اس موضوع پر قابل ذکر ناول جو بھی اُردو میں لکھے گئے، جیسا کہ اس گفتگو میں پہلے عرض کیا جا چکا ہے، فسادات اور بہیمیت کا سیلاب تھمنے کے بعد لکھے گئے۔ گنتی کی کچھ اچھی کہانیاں سامنے آئیں جن میں یہاں وہاں کچھ واقعات اور سچوئیشنز (situations) کا بیان غیر معمولی ہے اور sublime کی حدوں کو چھو لیتا ہے۔ مثال کے طور پر منٹو کے افسانے 'کھول دو' یا عزیز احمد کی 'کالی رات' اور حیات اللہ انصاری کی 'شکر گزار آنکھیں' کا اختتامیہ، یا پھر قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین، خدیجہ مستور اور انتظار حسین کے ناولوں کے وہ حصے جو تقسیم کے تجربے اور لکھنے والوں کی اپنی حسیت کے درمیان ایک معروضی فاصلے کے ساتھ اس وقت لکھے گئے جب آگ اور خون کا تماشا ختم ہو چکا تھا اور دھوپ سمٹ چکی تھی۔ تشدد، دہشت اور درد کی فضا جب لکھنے والوں کے لیے ایک ڈراؤنے خواب کی یاد بن چکی تھی۔ نوسٹلجیا صرف ایک ذہنی یا نفسیاتی

کیفیت ہی نہیں، ایک جمالیاتی ذائقے، ایک تخلیقی طرزِ احساس کی تلاش بھی ہے۔ تقسیم کے ادب کا سب سے نمایندہ اور وقیع حصہ وہی ہے جو ایک پرتشدد ماحول کے بخشے ہوئے تجربے کی بازدید اور اس تجربے کے پیدا کردہ اضطراب کی بازیابی پر مبنی ہے۔ کسی خوں چکاں منظر کی ہیبت اور اذیت کو سمجھنے کے لیے اسے قدرے دور سے دیکھنا ضروری ہے۔ اس ضمن میں منٹو کی حیثیت استثنائی ہے کہ اس نے تشدد کے تجربے سے زمانی اور مکانی قربت کے باوجود، شاید اپنی تخلیقی سرشت کی سنگینی اور اپنی خداداد صلاحیت کے باعث اپنے آپ کو حالات سے مغلوب نہیں ہونے دیا۔ اپنے آپ کو ہر نوع کی جذباتیت سے، چھچھلی رومانیت سے اور رقت خیزی سے بچائے رکھا۔ جس نے ظالم اور مظلوم کے پھیر میں پڑنے کے بجائے، اپنے کرداروں کو صرف انسان کے طور پر دیکھنے اور سمجھنے سے غرض رکھی۔ 'سیاہ حاشیے' کی اشاعت کے بعد غالباً اس کے پہلے تفصیلی تبصرے میں ڈاکٹر آفتاب احمد نے لکھا تھا:

> ـــــ (منٹو نے) غیر معمولی حالات میں معمولی باتوں کو نمایاں کر کے زندگی میں ان کی گہری معنویت کا احساس دلایا ہے۔ فسادات کے بارے میں منٹو کو انسان کی بربریت، اس کی مظلومی اور بے بسی نے متاثر نہیں کیا، کیونکہ یہ سب اپنی شدت کے باوجود انسانی روح کی ہنگامی کیفیات ہیں۔ اسے اگر متاثر کیا ہے تو ان بظاہر غیر اہم اور معمولی باتوں نے جو مختلف انسانوں کے شعور میں بنیادی حیثیت رکھتی ہیں۔ ان کے خون میں رچی ہوئی اور ہنگامی کیفیات کی شدت کے باوجود بار بار ابھر آتی ہیں۔ کبھی وہ اس کی بلندی کی آئینہ دار ہوتی ہیں اور کبھی اس کی پستی کی۔ مگر بہر صورت اس کی انسانیت کی۔

یہ رویّہ ہمیں نظیر اکبر آبادی کی نظم 'آدمی نامہ' کی یاد دلاتا ہے جو نظیر کی مخصوص ارضیت اور عنصری سادگی کے ساتھ انسانی وجود کے مختلف زاویوں اور جہتوں سے پردہ اٹھاتی ہے۔ ہر

بڑے انسانی المیے کی طرح تقسیم اور فسادات کے دور کا تجربہ بھی ایک پُر پیچ تجربہ تھا۔ اس کے توسط سے انسانی وجود کے متضاد اور ایک دوسرے سے یکسر مختلف مظاہر سامنے آئے۔ اس حوالے سے یہ سوال بھی اٹھایا گیا ہے کہ فسادات کے بارے میں لکھنے والا کیا صرف ایک ادیب کی حیثیت سے لکھ رہا ہوتا ہے؟ ایک شہری کی حیثیت سے اس کا رول اس کے ادبی منصب پر اثرانداز ہوتا ہے یا نہیں؟ ظاہر ہے کہ انسان معاشرے میں ایک ساتھ ایک سے زیادہ سطحوں پر زندگی بسر کرتا ہے۔ فسادات کے موضوع پر بہت سی تخلیقات نظم و نثر کی مختلف صنفوں میں، ایسی بھی ہیں، جن میں انسانی مقدرات سیاسی اور فرقہ وارانہ تقسیم میں الجھے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور لکھنے والے کا اظہار و عمل، اس کی سرگرمی کے غیر ادبی مسائل سے بار بار متصادم اور مغلوب ہوتا ہے۔ لیکن سیاست، مذہب، معیشت کی طرح ادب اور تخلیقی اظہار کی ایک اپنی لفظیات ہوتی ہے۔ ادب اور آرٹ کی تخلیق کرنے والا اول و آخر اسی لفظیات کا پابند ہے۔ اس کا رول بہرحال ایک سماجی مفکر، ایک سیاست داں، ایک سماجی مصلح کے رول سے الگ ہے۔ اس کے رول کی پہچان اس کے اپنے دائرۂ کار اور اس کی تخلیقی ہنرمندی کے واسطے سے ہوگی۔ اسی وجہ سے تقسیم کے ادب اور اجتماعی تشدد کے سیاق میں ہم تک پہنچنے والی بہترین تحریریں وہی ہیں جو لکھنے والے کی ادبی حیثیت سے مشروط ہیں اور ایک ایسی شعریات، ایک ایسے جمالیاتی تجربے، اظہار و اسلوب کے ایک ایسے نظام کو اپنا معیار بناتی ہیں جو لکھنے والے کی حیثیت سے اس کا اعتبار قائم کر سکیں۔ ان تحریروں میں انسان کی حیثیت ایک مرکزی کردار کی ہے۔ اس کے باوجود ان میں کسی طرح کا آدرش وادنہیں۔ وعظ و پند کی کوئی کوشش، کوئی اخلاقی پوز نہیں ہے۔ ان میں فنکارانہ ادراک کی وہ سطح ملتی ہے جہاں نیکی اور بدی دونوں کا شعور ایک ساتھ پڑھنے والے تک پہنچتا ہے اور اسے انسانی ہستی کی وحدت، ایک طرح کی گہری اخلاقی مساوات کے احساس تک لے جاتا ہے۔ اسی لیے، یہ تخلیقات ہم سے صرف جذبات کی زمین پر مکالمہ قائم نہیں کرتیں، ہمیں انسانی وجود اور ہستی کے اسرار سے بھی متعارف

کراتی ہیں اور ہمیں اپنے ماضی اور حال کے علاوہ، مستقبل کی بابت سوچنے کا ایک راستہ بھی دکھاتی ہیں۔ بہ ظاہر عام اور حقیر دکھائی دینے والے کردار، بڑے اور غیر معمولی معاشرتی مسئلوں کی نشاندہی کرتے ہیں اور اس طرح صرف تاریخ کے لیے نہیں بلکہ ہماری انسان فہمی کے لیے بھی ایک فریم ورک مہیا کرتے ہیں۔ میں اس معروضے پر اپنی گفتگو ختم کرنا چاہتا ہوں کہ ادب تاریخی صورت حال کا بیان نہیں ہوتا بلکہ بجائے خود تاریخ کے پس منظر میں جنم لینے والا ایک قائم بالذات واقعہ ہوتا ہے۔ ہم ۱۹۴۷ء کے تشدد کو بھول جائیں جب بھی اس پُر تشدد دور کے سایے سے نکل کر ہم تک پہنچنے والے یہ ادب پارے، ہمارے حافظے پر دستک دیتے رہیں گے۔ تقسیم کے ادب کا نمائندہ حصہ وہی ہے جو ہمارے اجتماعی ماضی کی ایک واردات کو حال سے اور حال کو استقبال سے ملاتا ہے اور ہمیں یہ احساس دلاتا ہے کہ:

آج بھی بزم میں ہیں رفتہ و آیندہ کے لوگ
ہر زمانے میں ہیں موجود زمانے سارے

●●●

ادب میں انسان دوستی کا تصور:
ایک سیاہ حاشیے کے ساتھ

●

بیسویں صدی تاریخ کی سب سے زیادہ پُرتشدد صدی تھی۔ اکیسویں صدی کے شانوں پر اسی روایت کا بوجھ ہے۔ جسمانی تشدد سے قطع نظر، بیسویں صدی نے انسان کو تشدد کے نت نئے راستوں پر لگادیا۔ تہذیبی، لسانی، سیاسی، جذباتی تشدد کے کیسے کیسے مظہر اس صدی کی تہہ سے نمودار ہوئے۔ حد تو یہ ہے کہ اس صدی کی اجتماعی زندگی کے عام اسالیب تک تشدد کی گرفت سے بچ نہ سکے۔ اس عہد کی رفتار، اس کی آواز، اس کے آہنگ اور فکر، ہر سطح پر تشدد کے آثار نمایاں ہیں۔ میلان کنڈیرا کا خیال ہے کہ یہ صدی دھیمے پن (slowness) کا جادو سرے سے گنوا بیٹھی ہے۔

آرٹ اور ادب کا انکھوا خاموشی اور تنہائی اور دھیمے پن کی شاخِ زریں سے پھوٹتا ہے اور ہر بڑی تخلیقی روایت کا ظہور فن کارانہ ضبط اور ٹھہراؤ اور تحمل کی تہہ سے ہوتا ہے۔ ایک بے قابو اور بے لگام معاشرے میں جو اپنی رفتار، اپنی آواز، اپنے اعصاب اور حواس کو سنبھالنے کی طاقت سے محروم ہو چکا ہو، آرٹ اور ادب ایک طرح کے دفاعی مورچے کی حیثیت رکھتے ہیں۔

●

اس مذاکرے کا موضوع، اپنے آپ میں، ہمارے زمانے، ہماری اجتماعی زندگی کے لیے ایک سوالیہ نشان اور ایک سندیسے کے طور پر بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ اس Hyper-mercantile عہد میں آرٹ اور ادب اور فلسفہ تاریخ کے حاشیے پر چلے گئے ہیں۔ تخلیقی سرگرمی ایک فالتو یا بے ضرر اور بے اثر سرگرمی بن چکی ہے، کہیں ادب میں انسان دوستی کا تصور صرف ایک آزمائشی تصور تو نہیں ہے؟

لیکن اس موضوع کے ساتھ، کچھ اور سوچنے سے پہلے، میرے ذہن میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا دنیا کی کوئی ادبی روایت انسان دشمن بھی ہوسکتی ہے؟ اور کسی بھی زمانے یا زبان کا ادیب، انسان دوستی کے ایک گہرے احساس کے بغیر کیا اپنے حقیقی منصب کی ادائیگی کرسکتا ہے؟

آندرے مالرو نے کہا تھا: اگر ہمیں فکر کا ایک گہرا، بامعنی، مثبت اور انسانی زاویہ اختیار کرنا ہے تو لامحالہ ہمیں دو باتوں پر انحصار کرنا ہوگا ایک تو یہ کہ زندگی بالآخر ہمارے اندر ایک طرح کا المیاتی احساس پیدا کرتی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم اپنی تمام تر فکری اور مادی کامرانیوں کے باوجود یہ سمجھنے سے قاصر ہیں کہ ہم کہاں جارہے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ہمیں بہرحال انسان دوستی کے تصور کا سہارا لینا ہوگا کیونکہ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ ہم نے اپنا سفر کہاں سے شروع کیا تھا اور ہم بالآخر کہاں پہنچنا چاہتے ہیں۔ گویا کہ انسان دوستی کا احساس تخلیقی تجربے کی بنیاد میں شامل ہے۔ خاص طور پر مشرق کی ادبی روایت تو اپنی تاریخ کے کسی دور میں صرف زبان و بیان کی خوبیوں کی پابند نہیں رہی۔ ہر زمانے میں یہاں بڑی تہذیبی اور اخلاقی قدریں بڑی شاعری کے لیے ضروری سمجھی جاتی رہیں۔ مغربی تہذیب کی بنیادیں اور اس تہذیب کا پروردہ تصور حقیقت مختلف سہی لیکن مشرق و مغرب کی ادبی ثقافت میں بہت کچھ مشترک بھی ہے۔ فورسٹر نے ایک سیدھی سادی بات یہ کہی تھی کہ ادب اور آرٹ ہمیں جانوروں سے الگ کرتے ہیں اور طرح طرح کی مخلوقات سے بھری ہوئی اس دنیا میں، ہمارے لیے ایک بنیادی وجہ امتیاز

پیدا کرتے ہیں۔ یہی امتیاز ادب اور آرٹ کو اس لائق بناتا ہے کہ اسے اس کی خاطر پیدا کیا جائے۔ فورسٹر نے اسی ضمن میں یہ بھی کہا تھا کہ ایک ایسی دنیا جو ادب اور آرٹ سے خالی ہو میرے لیے ناقابلِ قبول ہے اور مجھے اس دنیا میں اپنے دن گزارنے کی کوئی طلب نہیں ہے۔ گویا کہ انسانی تعلقات کے احساس اور سروکاروں کے بغیر آرٹ، ادب اور زندگی سبھی بے معنی اور کھوکھلے ہو جاتے ہیں۔

سائنسی اور سماجی علوم کے برعکس، ادبی روایات کی پائداری اور استحکام کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ انسانی تجربے کے جن عناصر سے یہ روایتیں مالا مال ہوتی ہیں، وہ نئی دریافتوں اور نئے نظریات کے چلن کی وجہ سے کبھی ناکارہ نہیں ہونے پاتیں۔ بہت محدود سطح پر سہی لیکن ادب اور آرٹ کی روایتیں اجتماعی زندگی کے ارتقا میں اپنا رول ادا کرتی رہتی ہیں۔ بہ قول ایلیٹ، ایک انوکھا اتحاد انسانی تاریخ کے مختلف زمانوں سے تعلق رکھنے والی روحوں کو ایک صف میں یکجا کر دیتا ہے۔ بظاہر اجنبی اور پرانی آوازوں میں سے انسان کو اپنی روح کا نغمہ بھی سنائی دیتا ہے۔ رومی اور حافظ اور شیکسپیئر اور غالب اور اقبال اور ٹیگور ایک ساتھ صف بستہ ہو جاتے ہیں۔

لیکن یہاں تاریخی اعتبار سے ادب میں انسان دوستی کے تصور پر گفتگو سے پہلے ہمارے اپنے عہد کے سیاق میں انسان دوستی کے مضمرات پر کچھ معروضات پیش کرنا ضروری ہے۔ ہمارے دور میں بدقسمتی سے انسان دوستی نے ایک نعرے کی حیثیت بھی اختیار کر لی ہے۔ اقوام متحدہ کی عمارت کے باب داخلہ پر شیخ سعدی کا یہ مصرعہ کہ ''بنی آدم اعضائے یک دیگر اند'' اسی رویے کا پتا دیتا ہے۔ اس کے علاوہ اپنے مقبول عام مفہوم اور مسلّمہ اوصاف کے باوجود انسان دوستی ہمارے زمانے میں خسارے کا سودا بھی بن چکی ہے۔ اور نوآبادیاتی (کولونیل) مقاصد میں یقین رکھنے والوں یا نسل پرستانہ عزائم اختیار کرنے والوں نے انسان دوستی کے تصور کو ایک سیاسی حربے، ایک آلۂ کار کے طور پر بھی استعمال کیا ہے۔ عراق، افغانستان اور فلسطین کی

مثالیں ہمارے سامنے ہیں۔

اصل میں تاریخ کی ایک اپنی مابعد الطبعیات بھی ہوتی ہے اور مختلف ادوار یا انسانی صورت حال کے مختلف دائروں میں معروف اصطلاحات کے معنی بھی بدل جاتے ہیں۔ انسان دوستی کے تصور کی بھی کئی سطحیں ہیں، مذہبی، سماجی، سیاسی۔ ادب میں انسان دوستی کا تصور ان میں سے کسی بھی سطح کا تابع نہیں ہوسکتا۔ سیاسی، سماجی، مذہبی نظام کے تحت انسان دوستی کا تصور کسی نہ کسی مرحلے میں ایک طرح کی براہ راست یا بالواسطہ مصلحت کا شکار بھی ہوسکتا ہے جہاں اسے وہ آزادی، وہ کھلا پن ہرگز میسر نہ آسکے گا جس تک رسائی صرف ادب کے واسطے سے ممکن ہوسکتی ہے۔ اسی طرح کولونیل عہد کی انسان دوستی اور پوسٹ کولونیل عہد کی انسان دوستی کا خمیر بھی یکساں نہیں ہوسکتا۔ ادب اور آرٹ کی دنیا میں انسان دوستی کی روایت بہرحال کچھ سیکولر قدروں کی ترجمان ہوتی ہے۔ ادب ہمیں بتاتا ہے کہ انسان کی روحانی طلب صرف مرئی، ٹھوس اور مادی چیزوں تک محدود نہیں ہوتی۔ ادب ہمیں یہ بھی بتاتا ہے کہ انسان ایسی چیزیں سمجھنا چاہتا ہے جو بہ ظاہر کام کی نہیں ہوتیں اور جن سے روزمرہ زندگی میں ہماری کسی ضرورت کی تکمیل ممکن نہیں۔ مثلاً فلسفہ اور نفسیات۔ اور انسان اظہار کی ایسی ہیئتیں بھی وضع کرنا چاہتا ہے، ایسی ''چیزیں'' بھی بنانا چاہتا ہے جو مبہم، مرموز اور منطق سے ماورا ہوتی ہیں، مثلاً ادب اور آرٹ۔ بجائے خود ادب ایک طرح کا باطنی اور روحانی تشدد بھی ہے جو بہ قول ویلیس اسٹیونس (Wallaes Stevense) خارجی دنیا میں واقع ہونے والے تشدد سے مزاحم ہوتا ہے اور ہمیں اس کی گرفت سے بچائے رکھتا ہے۔ کامیو کے ایک سوانح نگار نے اسے انسان دوستی یا انسانی (ہمدردی کے) جذبوں کی سیاست سے تعبیر کیا ہے اور اس سلسلے میں کامیو کی ان تقریروں کا حوالہ دیا ہے جن میں کامیو نے ۱۹۵۷ء کے دوران اس واقعے پر بار بار زور دیا تھا کہ ہمارا عہد انقلابی قدروں کے انحطاط اور ابتذال کا عہد ہے۔ لیکن یہ انحطاط و ابتذال انقلابی قدروں کی بازیابی میں ہمارے یقین کو کمزور نہیں کرسکتا اور ہم ان اقدار سے بے نیازی

کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ اپنے سوانح نگار فلپ تھوڈی (Philip Thody) کی اطلاع کے مطابق اس وقت کامیو کی تمام ذہنی سرگرمیوں کا نقطۂ ارتکاز اس کا انسان دوستی کا تصور تھا اور انسانی المیوں اور اذیتوں کا شدید احساس۔ اس وقت کامیو نے کسی سیاسی تحریک میں شمولیت کے بغیر ادبی اور ادب کے انسانی سروکاروں پر جس طرح زور دیا تھا اس سے ایک سیاسی جہت بھی خود بخود نمودار ہو جاتی ہے۔ کامیو کی انسانی ہمدردیاں اور ترجیحات اس وقت بالکل واضح تھیں اور ان سے اس کے موقف کی صاف نشاندہی ہوتی تھی۔ کامیو ہر طرح کے نظریاتی اور فکری مطلقیت کا مخالف تھا اور یہ سمجھتا تھا کہ مطلقیت یا منصوبہ بند اور متعین مقاصد جن انسانی آلام کو آسان کرنے کے مدعی ہیں ان میں کوئی بھی انسانی الم بجائے خود مطلقیت سے بڑا اور اس سے زیادہ مہلک نہیں ہے۔ یعنی کہ ضابطہ بند عقیدے (مذہب)، نظریے (آئیڈیالوجی)، علوم (سائنس) کی روشنی میں مرتب کیا جانے والا انسان دوستی کا کوئی بھی تصور کامیو کے تصور سے مناسبت نہیں رکھتا اور ان میں سے کوئی بھی اس پر پیچ اور کشادہ انسانی احساس اور اس لازوال تجربے کی احاطہ بندی کا اہل نہیں ہے جس کی نمود ادب اور آرٹ کی زمین پر ہوتی ہے، اسی طرح جیسے آرٹ اور ادب کی خاموش سرگرمی سے پیدا ہونے والا اخلاق، رسمی اور روایتی اخلاق سے مختلف ہوتا ہے، بہ قول شخصے ادب بجائے خود اخلاق سے زیادہ بااخلاق شے ہے یا یہ کہ (more moral than morality itself)۔ فراق نے کہا تھا۔

خشک اعمال کے لاؤسر سے اگا کب اخلاق
یہ تو نخل لب دریائے معاصی ہے فراق

ایک ادیب اور آرٹسٹ جس انسانی سروکار اور اخلاقی ملال کے ساتھ اپنی تخلیقات وضع کرتا ہے، اس کا مفہوم صرف مروجہ سماجی ضابطوں اور معیاروں کی مدد سے متعین نہیں کیا جا سکتا۔ گہری انسانی دوستی کا تصور ادیب یا آرٹسٹ کی اپنی تخلیقی آزادی کے شعور سے پیدا ہوتا ہے ایسی صورت میں کہ اس کے دل و دماغ پر کسی بیرونی جبر کا دباؤ نہ ہو۔ وہ اپنے ضمیر کی عدالت میں

اپنے آپ کو آزاد محسوس کرے، اور اپنی بات کسی مصلحت، کسی خوف، اندیشے یا لالچ کے بغیر کہہ سکے۔ کسی پارٹی لائن یا کسی منظم منصوبہ بند نظریے، کسی ادارے کے احکامات کی بجا آوری اور تخلیقی آزادی یا ضمیر کی آزادی کا اظہار ایک ساتھ ہمیشہ ممکن نہیں ہو سکتا، تاوقتیکہ ادیب اپنی صلاحیتوں کو، احساسات کو اور اپنے ہی تصور کی طرح انسانی ہمدردی کے تصور کو بھی دوسروں کا مطیع و ماتحت نہ بنا دے۔ معاشرے میں ادیب اور آرٹسٹ کے رول کی وضاحت کرتے ہوئے کامیو نے کہا تھا کہ صرف مزاحمت یا تصادم سے اعلا ادب نہیں پیدا ہوتا۔ بلکہ اعلا ادب ہمارے اندر مزاحمت کا راستہ اختیار کرنے اور اقتدار سے دو دو ہاتھ کرنے کی استعداد پیدا کرتا ہے۔ ایڈورڈ سعید نے انسان دوستی کے تصور کی تشکیل اور تحفظ کے لیے ریڈیکل ازم (Radicalism) اور اقتدار کے تئیں آزادانہ تنقید کے رویئے کو ناگزیر بتایا تھا۔ اور کامیو نے اپنی نوبیل انعام کی تقریر (۱۹۵۷ء) کے دوران کہا تھا:

> — بہ طور ایک فرد میں اپنے آرٹ کے بغیر نہیں رہ سکتا۔ لیکن میں نے کبھی بھی اپنے آرٹ کو زندگی کی دوسری تمام اشیا سے برتر نہیں سمجھا۔ اس کے برعکس، آرٹ میرے لیے اتنا ناگزیر اس لیے ہے کہ یہ مجھے کسی سے بھی الگ نہیں ہونے دیتا اور مجھ میں یہ صلاحیت پیدا کرتا ہے کہ اپنی بساط کے مطابق (اپنے آرٹ کی مدد سے) خود کو دوسروں کی سطح پر لا سکوں۔ میرے لیے آرٹ (کی تخلیق) تنہائی کا جشن نہیں ہے میرے لیے یہ انسانوں کی بڑی سے بڑی تعداد کے لیے، اپنے مشترکہ دکھ اور سکھ کی ایک استثنائی شبیہ کے واسطے سے، ان کے دلوں کو چھو لینے کا وسیلہ ہے۔

ادب اور آرٹ میں ایسی تمام استثنائی شبیہیں، ہجوم کے سُر میں سُر ملانے سے نہیں بلکہ تخلیق کرنے والی روح کے سناٹے، اس کی مقدس تنہائی اور خاموشی کے بطن سے جنم لیتی ہیں۔

ادیب کے لیے اس کی وضع کردہ یہ شبیہیں، عام انسانی مقدرات کی نقاب کشائی کا ایک ذریعہ بھی ہیں۔ وہ کسی طرح کے فکری، نظریاتی، سماجی، مذہبی جبر کی پروا کیے بغیر اپنے احساسات پر وارد ہونے والی تخلیقی سچائیوں کو دوسروں تک پہنچانا چاہتا ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی صلاحیتوں کو عمومیت زدہ مسئلوں اور عامیانہ باتوں میں ضائع نہ کرے اور اپنی پوری توجہ ادب یا آرٹ کی تخلیق پر مرکوز رکھے۔ اپنی تخلیقی سرگرمی کا سودا نہ کرے اور ہر قیمت پر فن کی حرمت اور فن کی تشکیل کے عمل کی حفاظت کرے۔ عام مقبولیت کے پھیر میں نہ پڑے۔ ایسی باتیں نہ کہے جن کا مقصد سب کو خوش کرنا ہو۔ اسے اپنی ترجیحات کا پتہ ہونا چاہیے۔ روزمرہ کی سیاست اور سمجھوتوں سے بچنا چاہیے اور اس وقت جب سچ کو خطرہ لاحق ہو، اس کی حفاظت کے لیے کھل کر سامنے آجانا چاہیے یا پھر اپنے اخلاقی ملال اور احتجاج کو سامنے لانے کا ایک طریقہ جو بظاہر تجریدی ہے، ایک لمبی گہری خاموشی کے طور پر رونما ہوتا ہے۔ بہ قول منیر نیازی، ''اس کے بعد ایک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور!'' ہماری اجتماعی تاریخ میں ۱۸۵۷ء کے ہنگاموں کے بعد کی فضا میں غالب کا شاعری سے تقریباً دست کش ہو جانا اسی قسم کی ایک صورت حال کا پتہ دیتا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے آس پاس کے ماحول میں تخلیقی اظہار سے زیادہ ایک واضح میلان اور سطح رکھنے والی علمی اور کاروباری نثر، یا پھر صریحاً مقصدی اور افادی پہلو رکھنے والی جدید نظم سے بڑھتا ہوا عام شغف، انجمن پنجاب کا قیام، نئی نظم کا وہ منشور جو آزاد نے ایک لیکچر کے طور پر پیش کیا تھا (۱۸۷۴ء) یا پھر ۱۸۹۳ء میں مقدمہ شعر و شاعری کی اشاعت اور کلاسیکی ادبی اصناف کی کھلی ہوئی بے توقیری کا سلسلہ۔ یہ تمام واقعات ایسے ہی مقبول اور مروج رویوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ غالب اس وقت ہماری مجموعی تخلیقی روایت کے اوصاف اور محاسن کے سب سے بڑے ترجمان تھے۔ لیکن افادیت اور مقصدیت کے شور بے اماں میں ان کی شاعری اس دور میں پس پشت جا پڑی تھی۔ ظاہر ہے کہ کوئی بھی سیاسی اور سماجی نظام، اس نظام کی پروردہ کوئی بھی بوطیقا ہر شاعر کو تو غالب نہیں بنا سکتی۔ اسی طرح، جیسے کہ بہ قول پاؤنڈ، کوئی بھی

بیرونی ہدایت ہر نقشہ نویس کو پکاسو کے اوصاف سے آراستہ نہیں کرسکتی۔ الجیریائی مسئلے کے حل کے لیے ۱۹۵۸ء کے دوران کامیو نے عملی سیاست سے اپنے آپ کو جو لاتعلق رکھا تو اسی لیے کہ اسے بہ حیثیت ادیب اپنے حدود کا اور اس دور کے ہنگامہ خیز ماحول میں ادیب کی خاموشی سے رونما ہونے والے موقف کا اندازہ اپنے سرگرم معاصرین کی بہ نسبت شاید زیادہ تھا۔ کامیو کی حادثاتی موت کے بعد اپنے تعزیتی مضمون میں سارتر نے لکھا تھا (۱۹۶۰ء)—

> — بعد کے ان برسوں میں اس کی خاموشی کا بھی ایک مثبت پہلو تھا — ایک مہملیت زدہ (لغو) ماحول کے اس کارتیسی (Cartesian) نمائندے نے اپنی اخلاقیت کی مخصوص روش کو چھوڑنے سے انکار کردیا اور ایک غیر یقینی راستے کو، جو عملی سرگرمی کا متقاضی تھا، ہرگز اختیار نہ کیا۔ ہم یہ محسوس کرتے تھے کہ (کامیو کے) اس رویے کا سبب ہم جانتے ہیں اور اس کشمکش کو بھی سمجھ سکتے ہیں جسے کامیو نے چھپا رکھا تھا۔ کیونکہ اگر ہم اخلاقیت اور صرف اخلاقیت کا تجزیہ کریں تو یہ سمجھ سکتے ہیں کہ یہ بیک وقت بغاوت کا مطالبہ بھی کرتی ہے اور اس کی (بے اثری کے باعث) مذمت بھی کرتی ہے۔

خود کامیو نے یہ بات کہی تھی کہ ''معدودے چند لوگ اس سچائی کو سمجھنے کی اہلیت رکھتے ہیں کہ انکار کا ایک طریقہ وہ بھی ہوتا ہے جو ترک یا تیاگ کا مفہوم نہیں رکھتا۔'' کامیو کے انتقال (۱۹۶۰ء) سے تقریباً نو برس پہلے لکھے جانے والے ایک مضمون میں (اشاعت نیویارک ٹائمز میگزین، ۱۶/دسمبر ۱۹۵۱ء) برٹرینڈ رسل نے دس ایسے نکات کی نشاندہی کی تھی جنھیں انسانی سروکار پر مبنی ایک ذاتی منشور کے طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ اس نے کہا تھا:

۱۔ کوئی بھی حقیقت مطلق نہیں ہے۔

۲۔ سچائی کو چھپانا نامناسب ہے کیونکہ سچائی بالآخر سامنے آہی جاتی ہے۔

۳۔ ہر مسئلے پر آزادانہ فکر ضروری ہے اور صحیح نتیجے تک پہنچنے کا یہی ایک طریقہ ہے۔

۴۔ اختلافات پر قابو پانے کے لیے زور زبردستی سے کام لینا غلط ہے۔ طاقت پر مبنی کامیابی موہوم ہوتی ہے۔

۵۔ کوئی بھی مرکز اقتدار اس لائق نہیں کہ اس کی پروا کی جائے۔

۶۔ کسی بھی زاویۂ نظر کو پسپا کرنے کی جدوجہد فضول ہے اور اس معاملے میں طاقت کا استعمال یکسر غلط ہے۔

۷۔ اپنے خیالات اور رایوں کے منحرف المرکز ہونے یا سنکی کہے جانے سے نہ ڈرو۔ ہر خیال جسے اب قبول کیا جاچکا ہے، کبھی غلط یا منحرف المرکز بھی سمجھا گیا تھا۔

۸۔ مجہول اقرار کی بہ نسبت سوچا سمجھا انکار زیادہ بامعنی ہے۔

۹۔ سچائی کا راستہ چاہے جتنا دشوار ہو، اس کو ترک کرنا تکلیف اور شرمندگی کا باعث ہوگا۔

۱۰۔ ایسوں کی مسرت پر حسد نہ کرو جو احمقوں کی جنت میں بستے ہیں۔ صرف احمق ہی یہ سمجھے گا کہ یہ دنیا یا دور ہمیں مسرت دے سکتا ہے۔

برٹرینڈ رسل نے اپنے اس مضمون کو "ادعائیت کا بہترین جواب، رواداری" کا عنوان دیا تھا اور اسے انفرادیت کے تحفظ اور ذہنی آزادی کے ایک منشور کی سی شکل دی تھی۔ یہاں یہ غلط فہمی پیدا ہوسکتی ہے کہ ذہنی آزادی اور مزاحمت سے متعلق جو باتیں پچھلے چند صفحوں میں کہی گئی ہیں ان کا تعلق تخلیقی ادب یا آرٹ سے کم اور سماجی فکر یا موجودہ عہد میں دانشوری کے مضمرات سے زیادہ ہے۔ اس ضمن میں میرے معروضات مختصراً یہ ہیں کہ ایک تو کوئی بھی تخلیقی سرگرمی ایک فعال ذہنی عنصر اور دفاعی عمل کے بغیر نہ تو شروع ہوتی ہے نہ جاری رہ سکتی ہے۔ آرٹ اور ادب کا ایسا ایک بھی نمونہ پیدا کرنا یا ڈھونڈ نکالنا مشکل ہے جس کو کسی نہ کسی تصور کی تائید حاصل نہ

ہو، زرسٹن زارا کا وہ تاریخی مضمون جسے دادا ازم کے دستور العمل کی حیثیت حاصل ہے اور جسے ڈبلیو. وارین ویگر نے بیسویں صدی کی انسانی صورت حال کے تناظر میں ''انسان، عقیدت اور سائنس'' کی ایک سہ رخی اصولی اور نظریاتی کشمکش کے طور پر پیش کیا تھا، اس سے میرے اس معروضے کی تصدیق ہوتی ہے۔ یہی واقعہ انیسویں صدی کے اواخر سے لے کر ہمارے اپنے زمانے تک رونما ہونے والی تمام ادبی اور تخلیقی تھیوریز کے سلسلے میں سامنے آیا ہے۔ رومانیت، اظہاریت، تاثریت، حقیقت پسندی، ماورائے حقیقت پسندی، مکعبیت، تجریدیت کے مظاہر ادب اور آرٹ کے تمام شعبوں میں اپنی اپنی مخصوص فکری اساس اور استدلال کے ساتھ رونما ہوئے۔ اس کے علاوہ دوسری اہم بات اس ضمن میں یہ ہے کہ روشن خیالی اور عقلیت کی صدیوں کے ساتھ، جنھیں ہم ہندستان کی تاریخ کے سیاق میں جدید نشاط ثانیہ کی تشکیل کا دور کہتے ہیں، آرٹ اور ادب کی سطح پر منظم سوچ بچار کا ایک مستقل سلسلہ جاری رہا ہے، ملکی اور عالمی دونوں سطحوں پر۔ لہٰذا ادب اور آرٹ میں انسان دوستی کا تصور بھی چودہویں پندرہویں صدی کی اطالوی نشاۃ ثانیہ کے سایے میں ایک نئے فکری دستور العمل کے طور پر ظہور پذیر ہوا اور اس کے عالم گیر اثرات سے ادب اور آرٹ کی کوئی بھی روایت لاتعلق نہ رہ سکی۔ ایک تاریخی جائزے پر مبنی اطلاع کے مطابق انسان دوستی کی اصطلاح تو ۱۸۰۸ء میں ایک جرمن معلم (F. J. Niethemmer) نے وضع کی تھی۔ اور اس کا مقصد ایک ایسے مطالعاتی پروگرام کی وضاحت اور منصوبہ بندی تھی جو سائنسی اور ٹکنولوجیکل تعلیمی پروگراموں سے الگ اپنا تشخص قائم کر سکے۔ لیکن انسانی علوم کے سیاق میں اور اس طرح ادب اور آرٹ کے حوالے سے، انسان دوستی کا تصور چودہویں اور پندرہویں صدی عیسوی کے دوران باضابطہ طور پر رواج پا چکا تھا اور علوم کے اس دائرے میں جسے Studia humanitatis یا انسانی مطالعات کا نام دیا گیا، یہ تصور نامانوس اور اجنبی نہیں تھا۔ دوسرے الفاظ میں ہم اسی بات کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہر علمی، ادبی، تہذیبی، تخلیقی روایت کے مرکز میں انسان دوستی کے عنصر کو ایک بنیادی محرک

کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اس تصور کو ایک تحریک کی شکل نشاۃ ثانیہ کی مغربی روایت نے دی۔ آرٹ، ادب اور علوم کی دنیا میں اس تحریک کا مقصد انسانی وقار کی بحالی اور عہد وسطیٰ کے ظلمت کدے سے انسانی شرف اور فضیلت کے تصور کو نجات دلانا بھی تھا۔ علاوہ ازیں، اس تحریک کا ایک اور مقصد کشف اور وجدان پر تعقل کی برتری کا اثبات بھی تھا۔ پرانے متون کی بحالی اور ایک نئے لسانی معیار کی تلاش بھی تھا۔ شاید اسی لیے ادب اور آرٹ کی دنیا میں کوری تعقل پسندی کے خلاف ردعمل کی صورتیں بھی بہت جلد نمودار ہوئیں اور انسان دوستی کے تصور کو ایک وسیع تر اور پیچیدہ تر سیاق میں دیکھا جانے لگا۔ ادب اور آرٹ کی دنیا میں یہ تصور ہمیں زیادہ لوچ دار، کشادہ اور بسیط اسی لیے دکھائی دیتا ہے کہ یہ ہر طرح کی مذہبی اور نظریاتی مطلقیت کے چنگل سے آزاد ہوتا ہے اور انسان کو اس کی ہستی کے تمام اسرار، اور تضادات اور حدود اور کمزوریوں اور طاقتوں کے ساتھ سمجھنے پر اصرار کرتا ہے۔

ایڈورڈ سعید نے اجتماعی زندگی میں دانشور کے رول اور تنقیدی شعور کی معنویت کا تجزیہ کرتے ہوئے (۱۳ر دسمبر ۱۹۹۷ء کو)، جامعہ ملیہ اسلامیہ، دہلی میں ڈاکٹریٹ کی اعزازی ڈگری قبول کرتے وقت اپنے لیکچر میں بعض بنیادی امور کی طرف توجہ دلائی تھی۔ انھوں نے کہا تھا کہ علم کی جستجو دراصل انسانی زندگی میں ایک لامختتم تلاش، ایک مستقل تشکیک کے احساس سے شخصی تعہد کا نام ہے۔ کوئی بھی تصور جو ہمیں اپنے ماضی سے ورثے میں ملا ہے یا اپنی روایت اور ذہنی تربیت کے نتیجے میں جسے خود ہم نے خلق کیا ہے، اسے عبور کرنا اور اس سے آگے جانے کی ہمت پیدا کرنا ہی صحیح دانشورانہ اقدام ہے۔ یہ تو ایک کبھی نہ بجھنے والی پیاس ہے۔ جب تک ہماری جرأت فکر، تصورات کی عام سطح میں ارتعاش پیدا نہیں کرتی، پہلے سے معلوم اور مانوس نتیجوں سے آگے نہیں جاتی، سوچتے رہنے کی اذیت نہیں جھیلتی، اور اپنی انفرادیت کے دفاع کی خاطر خطرے نہیں اٹھاتی، ہم سچی دانشوری کے رول کو ادا کرنے سے قاصر رہیں گے۔ آرٹ اور ادب کی تخلیق کرنے والا ہر شخص بھی بہ قول گرامچی، بنیادی طور پر

ایک دانشور ہوتا ہے لیکن ہر دانشور معاشرے میں اپنی دانش کا رول نبھانے کی اہلیت نہیں رکھتا تاوقتیکہ وہ سوال پوچھتے رہنے پر قادر نہ ہو، مسلمات سے انکار کا حوصلہ نہ رکھتا ہو، اپنی دنیا میں ایک بیگانے، ایک Outsider کی زندگی گزارنے، اپنے ضمیر کو ہر طرح کے خوف، مصلحت اور ترغیب سے محفوظ رکھنے کا عادی نہ ہو۔ ایڈورڈ سعید کا کہنا تھا کہ دانشور صرف ایک شخص نہیں ہوتا۔ اس کی حیثیت ایک اندازِ نظر، ایک رویے، اجتماعی زندگی میں طاقت اور توانائی کی ایک لہر کی بھی ہوتی ہے۔ روایت اور قومیت کے عامیانہ تصور کا بوجھ ذہنی اور تخلیقی آزادی اور دانشوری کے راستے کی سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔ روایت کو اس کے حق سے زیادہ دینا اپنی آزادی اور انفرادیت کا سودا کرنا ہے۔

اسی طرح کسی ادیب یا آرٹسٹ کے لیے اپنی سرگرمی کے دائرے کو محدود اور مختص کر لینا یا ادبی اور فنی اقدار کے نام پر ایک مجہول قسم کے جھوٹے پندار اور نخوت پر مبنی حدیں قائم کر لینا بھی اس کے سامنے کچھ مجبوریاں کھڑی کر دیتا ہے، جو اس کی تخلیقی سرگرمی اور اس کے مجموعی شعور پر اثرانداز ہوتی ہیں۔ ایڈورڈ سعید نے اپنے لیکچر کے دوران، ویت نام کی جنگ کے زمانے میں اپنے ایک ہم عصر اور ہم پیشہ دوست سے مکالمے کا تذکرہ کیا۔ کسی طالب علم کے اس سوال پر کہ ایک ایسے وقت میں جب شمالی ویت نام، لاؤس اور کمبوڈیا کے بے قصور عوام پر ساٹھ ہزار فٹ کی بلندی سے بمباری ہو رہی تھی، کیا وہ ایک احتجاجی عرض داشت پر دستخط کرنا چاہیں گے، ان کا جواب یہ تھا کہ ''جی نہیں! میں ادب کا پروفیسر ہوں، میں شیکسپیئر اور ملٹن کے بارے میں لکھتا ہوں، مجھے اس بمباری سے کیا لینا دینا، اور پھر میں اسے سمجھتا بھی نہیں۔''

ایسا ایک واقعہ حلقۂ اربابِ ذوق کے ایک ممتاز شاعر قیوم نظر کے ساتھ پیش آیا تھا جو پیرس میں سارتر سے ملاقات کے متمنی ہوئے۔ سارتر کے اس سوال پر کہ الجزائر کے مسئلے پر ان کا موقف کیا ہے؟ ان کا جواب یہ تھا کہ ''میں تو شاعر ہوں، اس مسئلے سے میرا کیا تعلق؟'' ظاہر ہے کہ سارتر نے ان سے گفتگو اسی نقطے پر منقطع کر دی۔

یہ مضحکہ خیز اختصاص جو شعور کے گرد سنگین فصیلیں کھڑی کر دے، اجتماعی زندگی کے لیے کتنا مہلک ہو سکتا ہے اور اس سے انسان شناسی کی کس جہت کا اظہار ہوتا ہے، اس کی بابت کسی تفصیل میں جانے کا یہ موقع نہیں ہے۔ ایڈورڈ سعید کا خیال ہے کہ اس نوع کی ذہنی لاتعلق سے جبر اور استحصال اور بدی کی ہمنوائی کا ایک پہلو نکلتا ہے جو دانشورانہ طاقت اور دیانت داری کا دشمن ہے۔ گویا کہ انسان دشمن ہے۔

اسی لیے دانشورانہ جہت رکھنے والے کسی بھی ادیب یا آرٹسٹ کے لیے ناگزیر ہو جاتا ہے کہ وہ طاقت اور اقتدار کے مراکز سے اپنے آپ کو دور رکھے۔ سیاسی مراتب اور مناصب کا طلب گار نہ ہو۔ اس طرح کے مناصب شعور کی آزادی کے حریف ہوتے ہیں۔ سعید کے یادگار لفظوں میں:

> "I'm not saying that independence in itself is a virtue, because so many times you may be wrong, but if you are not independent, you cannot even be wrong."

سیاسی قدروں کے زوال نے ادب اور آرٹ کی دنیا میں بھی ایک ہولناک درباری کلچر کو فروغ دیا ہے اور ''ادب اور آرٹ کی تخلیق کا جوکھم اٹھانے والوں'' کے ضمیر کو داغدار کیا ہے۔ انعامات، اعزازات، مناصب، مراعات، ادب اور آرٹ کی ترقی اور نمایندگی کے لیے اوپر سے بچھائے ہوئے راستوں پر اور معینہ مقاصد کے ساتھ دور دراز ملکوں کے دورے، یہ تمام باتیں ادیب اور آرٹسٹ کی بصیرت کے گرد لکیریں کھینچنے والی ہیں، اس کے شعور کو محدود کرنے والی اور ادب یا آرٹ کے مقدس اور پاکیزہ مقاصد سے توجہ ہٹانے والی ہیں۔ اس قسم کی مراعات اور سہولتیں قبول کرنے میں ہمیشہ کسی جانے انجانے راستے سے ذہنی غلامی کے در آنے کا اندیشہ ہوتا ہے۔ اور ذہنی غلامی چاہے کسی فرد کی ہو یا ادارے یا نظریے کی، انسانی ضمیر اور تخلیقی اظہار کو ہمیشہ راس نہیں آتی۔ آرٹ اور ادب کی دنیا میں اس طرح کے موسم اور معاملات انسان دوستی کے اس عظیم تصور کو بھی راس نہیں آتے جس کی تعمیر اور ترویج کا قصہ، تہذیب و

تاریخ کی کئی صدیوں پر پھیلا ہوا ہے۔ اپنے شعور اور حافظے کو جھٹلا کر ادب اور آرٹ کی بامعنی تخلیق ممکن نہیں اور یہ معنی بہرحال انسان شناسی اور انسان دوستی کے دائرے میں ہی گردش کرتے آئے ہیں۔

●

اب میں اس مضمون یا اپنی گفتگو کے اختتامی حصے کی طرف آتا ہوں جس کی اساس میں نے منٹو کے "سیاہ حاشیے" پر قائم کی ہے اور جسے آپ ان معروضات کا حاشیہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہاں میرا اشارہ منٹو کی ان تخلیقات کی طرف ہے جنھیں ہم اپنی اجتماعی زندگی کے ایک دلدوز واقعے اور چاہیں تو عام انسانی معاشرے میں اجتماعی دیوانگی کے ایک لمحے کا تخلیقی اشاریہ بھی سمجھ سکتے ہیں۔ یہ اشاریہ ہمیں ادب اور آرٹ میں انسان دوستی کے تصور سے متعلق کچھ بنیادی سوالوں تک لے جاتا ہے۔ اس تصور کو ایک نئے مفہوم سے ہمکنار کرتا ہے۔

ہندستان اور پاکستان کی تمام علاقائی زبانوں کی بہ نسبت ۱۹۴۷ء کی تقسیم، پھر اس کے نتیجے میں واقع ہونے والی اور انسانی تاریخ کی سطح پر اپنے اجتماعی المیے اور اپنی تعداد کے لحاظ سے شاید سب سے بڑی اور وحشت آثار ہجرت کے تجربے، مزید برآں فسادات اور انسانی درندگی کے واقعات کا احاطہ اُردو نظم و نثر، خاص کر فکشن میں، بہت غیر معمولی دکھائی دیتا ہے۔ ہندستان اور پاکستان دونوں ملکوں میں تقسیم، ہجرت اور فسادات کے پس منظر میں مقدار اور معیار، دونوں کے لحاظ سے اُردو میں جو فکشن لکھا گیا، بے مثال ہے۔ فکشن کے اس ذخیرے میں اچھی بُری ہر طرح کی چیزیں مل جاتی ہیں۔ اُردو فکشن کی پہلی بڑی نقاد ممتاز شیریں نے فسادات کے ادب پر اپنے ایک معروف مضمون کا آغاز کرسٹوفر ایشروڈ کے فکشن کی ایک مثال سے کیا ہے، جس میں ایک انگریز صحافی آسٹریا کے ایک کردار (برگ مین) سے، آسٹریا کی اجتماعی واردات کے سیاسی پہلو کی بات شروع کرتا ہے، تو اپنے ہم وطنوں کے غم میں کھویا ہوا برگ مین بے تاب ہو کر چیخ اٹھتا ہے اور کہتا ہے:

اسے سیاست سے کوئی واسطہ نہیں۔ اس کا تعلق انسانوں سے ہے، انسانوں سے، انسانی زندگی سے، زندہ حقیقی مردوں اور عورتوں سے، گوشت اور خون سے۔

منٹو نے ہندستان پاکستان کے بٹوارے اور فسادات کے حوالے سے تقریباً بیس کہانیاں لکھیں۔ ان میں سب سے زیادہ شہرت 'کھول دو'، 'ٹھنڈا گوشت'، 'موتری'، 'ٹیٹوال کا کتا'، 'گورکھ سنگھ کی وصیت'، 'موذیل' اور 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' کو ملی۔ ملکی اور غیر ملکی بہت سی زبانوں میں ان کے ترجمے ہو چکے ہیں۔ ان میں سے کچھ پر پاکستان کی عدالتوں میں مقدمے بھی چلے۔ ان حالات میں منٹو کے دل و دماغ پر جو کچھ گزرا، اس کی تفصیل ہولناک ہے اور فرقہ وارانہ درندگی اور مذہبی جنون سے بوجھل فضا میں ایک انسان دوست ادیب کے موقف کی شاید سب سے انوکھی مثال ہے۔ اپنے ایک مضمون یا رپورتاژ 'زحمتِ مہرِ درخشاں' میں منٹو نے اپنی حالت کا نقشہ کچھ اس طرح کھینچا ہے:

> طبیعت میں اکساہٹ پیدا ہوئی کہ لکھوں۔ لیکن جب لکھنے بیٹھا تو دماغ کو منتشر پایا۔ کوشش کے باوجود ہندستان کو پاکستان سے اور پاکستان کو ہندستان سے علاحدہ نہ کر سکا۔ بار بار دماغ میں الجھن پیدا کرنے والا سوال گونجتا۔ کیا پاکستان کا ادب، علاحدہ ہوگا — ؟ اگر ہوگا تو کیسے ہوگا۔ وہ سب کچھ جو سالم ہندستان میں لکھا گیا تھا، اُس کا مالک کون ہے؟ کیا اس کو بھی تقسیم کیا جائے گا؟ کیا ہندستانیوں اور پاکستانیوں کے بنیادی مسائل ایک جیسے نہیں!

●

> فضا پر مردنی طاری تھی۔ جس طرح گرمیوں کے آغاز میں آسمان پر بے مقصد اڑتی ہوئی چیلوں کی چیخیں اداس ہوتی ہیں اسی طرح

''پاکستان زندہ باد'' اور ''قائداعظم زندہ باد'' کے نعرے بھی کانوں کو اداس اداس لگتے تھے۔

●

میں اپنے عزیز دوست احمد ندیم قاسمی سے ملا۔ ساحر لدھیانوی سے ملا۔ ان کے علاوہ اور لوگوں سے ملا۔ سب میری طرح ذہنی طور پر مفلوج تھے۔ میں یہ محسوس کررہا تھا کہ یہ جو اتنا زبردست بھونچال آیا ہے شاید اس کے کچھ جھٹکے آتش فشاں پہاڑ میں اٹکے ہوئے ہیں۔ باہر نکل آئیں تو فضا کی نوک پلک درست ہوگی۔ پھر صحیح طور پر معلوم ہوسکے گا کہ صورت حالات کیا ہے۔

چھوٹے چھوٹے وقوعوں (Happenings)، لطیفوں کی بیرونی پرت رکھنے والے افسانچوں پر مشتمل مجموعہ 'سیاہ حاشیے' کے نام سے اکتوبر ۱۹۴۸ء میں شائع ہوا تھا۔ پاکستان میں اقامت اختیار کرنے کے بعد منٹو نے جو پہلی کہانی لکھی 'ٹھنڈا گوشت' تھی، جس پر منٹو سے معاشرتی اور سرکاری دونوں سطحوں پر باز پرس کی گئی۔ پاکستان میں لکھا جانے والا دوسرا افسانہ 'کھول دو' تھا۔ حکومت کے نزدیک یہ افسانہ امن عامہ کے مفاد کے منافی تھا لہٰذا اس کی اشاعت کے جرم میں 'نقوش' کی اشاعت چھے مہینے کے لیے بند کردی گئی۔ اس وقت فسادات ٹھنڈے پڑ چکے تھے اور پاکستانی معاشرے پر ذہنی اعتبار سے تعطل کی ایک کیفیت طاری تھی۔ منٹو نے فسادات پر مبنی یہ تمام تخلیقات باہر کی دنیا میں طاری تعطل کی اسی فضا میں وضع کی تھیں، جب وہ اس ساری واردات کو ذرا دور سے دیکھ سکتا تھا، کیونکہ طوفان سر سے گزر چکا تھا اور وہ قدرے غیر جذباتی انداز میں اپنے تجربے کا تجزیہ کرسکتا تھا۔ ان تحریروں میں جو سنگینی اور ایک گہری رچی ہوئی تخلیقی معروضیت کا عنصر ہے وہ اسی صورت حال کا پیدا کردہ ہے۔ 'سیاہ حاشیے' پر حاشیہ آرائی کرتے ہوئے محمد حسن عسکری نے لکھا ہے کہ ''ادب سے ہم اس قسم کے سچ جھوٹ کا مطالبہ نہیں کرتے

جو ہم تاریخ، معاشیات یا سیاسیات کی کتابوں سے کرتے ہیں۔ ادیب سے ہم کسی نظریے یا خارجی دنیا کے بارے میں سچ بولنے کا اتنا مطالبہ نہیں کرتے جتنا اپنے بارے میں سچ بولنے کا۔ اپنے اندر جو سچ جھوٹ بھرا ہوا ہے اس سے چشم پوشی کر کے سچا ادب پیدا نہیں کیا جا سکتا۔'' اور یہ کہ ''جب تک ہمیں کسی فعل کا انسانی پس منظر معلوم نہ ہو، محض خارجی عمل کا نظارہ ہمارے اندر کوئی دیرپا، ٹھوس اور گہری معنویت رکھنے والا ردعمل پیدا نہیں کرسکتا۔'' ہندستان میں بھاگل پور کے فسادات کے دوران کہی جانے والی کچھ نظموں کی اپنی کتاب ایک شاعر نے مجھے اس وضاحت کے ساتھ بھیجی کہ ''اُس وقت جب شہر جل رہا تھا میں اپنے کمرے میں بیٹھا یہ نظمیں لکھ رہا تھا۔'' ظاہر ہے کہ میرا پہلا ردعمل یہی تھا کہ آس پاس آگ لگی ہو تو نظمیں کہنے کے بجائے پہلے اس آگ کو بجھانے کی فکر کرنی چاہیے اور میں نے وہ کتاب بغیر پڑھے رکھ دی تھی۔ انسانی سروکاروں پر مبنی تجربے کا بامعنی بیان، انتشار اور تشدد اور ابتری کے ماحول سے نکلنے کے بعد ہی ممکن ہے۔ لہٰذا ادب میں انسان دوستی کے مضمرات کا جائزہ لیتے وقت صحافتی یا ہنگامی ادب اور مستحکم یا پائیدار قدروں کے حامل ادب میں فرق کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ جنگ کے زمانے کا ادب، بہ قول آرول، صحافت ہوتی ہے۔ آندرے ژید نے کہا تھا ''ایسا آدمی جو اپنی شخصیت کی خاطر نوع انسانی کا تیاگ کرتا ہے بالآخر ایک بوالعجب، اوٹ پٹانگ اور نامکمل آدمی بن کر رہ جاتا ہے۔'' اور ظاہر ہے کہ نامکمل آدمی کسی آفاقی انسانی صداقت تک نہیں پہنچ سکتا۔

منٹو کی یہ تخلیقات (ٹھنڈا گوشت، کھول دو، سیاہ حاشیے)، جن کا ذکر اوپر کیا گیا صرف فسادات کے بارے میں نہیں ہیں بلکہ انسانوں کے بارے میں ہیں۔ اس فرق کو سمجھنا یوں ضروری ہے کہ مثال کے طور پر نظریاتی یا مذہبی اساس رکھنے والی جنگیں، نظریوں اور مذاہب کے مابین ہوتی ہیں، انسانوں کے مابین نہیں ہوتیں کیونکہ بالعموم، مختلف گروہوں میں بٹے ہوئے انسانوں کے مسئلے بیشتر مشترک ہوتے ہیں، ایک سے دُکھ سکھ، ایک سی امیدیں اور

مایوسیاں، ایک سے خواب اور ایک سی ہزیمتیں۔ دوسری عالمی جنگ کے دوران کی ہندستانی صورت حال کا ذکر کرتے ہوئے ممتاز شیریں نے لکھا ہے کہ اس وقت کچھ لوگوں نے ہمارے ادیبوں کی خاموشی اور جنگ سے لاتعلقی پر سوالیہ نشان تو قائم کیا لیکن یہ حقیقت بھلا دی کہ "ہمارے ادیب خاموش صرف اس لیے نہیں تھے کہ ان کے ذہنوں میں شکوک اور الجھنیں تھیں بلکہ اس لیے کہ دوسری جنگ عظیم کرۂ ارض کے طول و عرض میں لڑی جانے کے باوجود ہندستان سے دور تھی اور ادیب کے ماڈل، یعنی انسانی زندگی ـــ اپنے گردوپیش کی انسانی زندگی میں کوئی ہلچل تو کیا، ایک ہلکے سے تموج کی کیفیت بھی پیدا نہیں ہوئی تھی۔"

لیکن فسادات تو ہمارے آس پاس کی دنیا میں ہو رہے تھے اور ہمارے ادیبوں کے لیے یہ موضوع اجنبی یا نامانوس نہیں تھا۔ تقسیم کے المیے کا جو اثر عام انسانی زندگی پر پڑ رہا تھا اس کی آنچ ہم سب محسوس کر رہے تھے۔ اس میں عام اور خاص کا فرق نہ تھا اور اس المیے کا بنیادی تقاضا یہ تھا کہ نظریاتی یا مذہبی پوزیشن لینے کے بجائے سیدھی سادی عام انسانی سطح پر اس کے بخشے ہوئے درد کا ادراک کیا جائے۔ لیکن زیادہ تر افسانے عجلت میں لکھے گئے اور ان میں تخلیقی سطح پر کسی گہرے ردعمل سے زیادہ اظہار ایسے جذبوں کا ہوا جو ہنگامی اور صحافیانہ نوعیت کے حامل تھے۔ منٹو اور اس کے ہم عصروں کی کہانیاں ایک ساتھ سامنے رکھی جائیں تو ان کا فرق اور منٹو کا امتیاز سمجھ میں آتا ہے۔ اپنے معاصرین کے برعکس، منٹو نے فارمولا کہانی لکھنے سے گریز کیا۔ اس قسم کے مسئلے کہ انگریزی حکومت نے فسادات کا بیج بویا تھا یا یہ کہ تقسیم اور ہجرت فسادات کی جڑ ہیں یا یہ کہ ہندو، سکھ، مسلمان، سب کے سب یکساں طور پر قصور وار ہیں۔ اس لیے اس موضوع پر لکھتے وقت سب کا حساب برابر رکھنا چاہیے، یہ منٹو کے مسئلے نہیں تھے۔ منٹو نے تو اجتماعی وحشت اور دیوانگی کے اس ماحول میں ہندو مسلمان سے بے نیاز ہو کر انسانوں کو سمجھنے کی کوشش کی۔ اس حقیقت کے باوجود کہ تقسیم کے سانحے کا اثر براہ راست منٹو کی زندگی پر بھی گہرا پڑا، اس نے اپنی حالت اور اس فضا میں اپنے باطن کی زمین پر اٹھنے والے سوالوں کا

احاطہ ان لفظوں میں کیا ہے:

> اب میں سوچتا ہوں کہ میں کیا ہوں۔ اس ملک میں جسے دنیا کی سب سے بڑی اسلامی مملکت کہا جاتا ہے، میرا کیا مقام ہے۔ میرا کیا مصرف ہے۔ آپ اسے افسانہ کہہ لیجیے۔ مگر میرے لیے یہ ایک تلخ حقیقت ہے کہ میں ابھی تک خود کو اپنے ملک میں جسے پاکستان کہتے ہیں اور جو مجھے بہت عزیز ہے، اپنا صحیح مقام تلاش نہیں کر سکا۔ یہی وجہ ہے کہ میری روح بے چین رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں کبھی پاگل خانے اور کبھی ہسپتال میں ہوتا ہوں۔

''سیاہ حاشیے پر حاشیہ آرائی'' کے عنوان سے اظہار خیال کرتے ہوئے محمد حسن عسکری نے ایک بنیادی سچائی کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ منٹو کو ان افسانوں کے اثرات کے بارے میں نہ غلط فہمیاں ہیں، نہ انھوں نے ایسی ذمے داری اپنے سر لی جو ادب پوری کر ہی نہیں سکتا۔ انھوں نے ظالموں پر لعنت بھیجی نہ مظلوموں پر آنسو بہائے ہیں۔ انھوں نے تو یہ تک نہیں کہا کہ ظالم لوگ برے ہیں یا مظلوم اچھے ہیں۔

> ان کا نقطۂ نظر نہ سیاسی ہے، نہ عمرانی، نہ اخلاقی بلکہ ادبی اور تخلیقی۔ منٹو نے صرف یہ دیکھنے کی کوشش کی ہے کہ ظالم یا مظلوم کی شخصیت کے مختلف تقاضوں سے ظالمانہ فعل کا کیا تعلق ہے۔ ظلم کرنے کی خواہش کے علاوہ ظالم کے اندر اور کون کون سے میلانات کارفرما ہیں۔ انسانی دماغ میں ظلم کتنی جگہ گھیرتا ہے، زندگی کی دوسری دلچسپیاں باقی رہتی ہیں یا نہیں، منٹو نے نہ تو رحم کے جذبات بھڑکائے ہیں نہ غصے کے، نہ نفرت کے، وہ تو آپ کو صرف انسانی دماغ، انسانی کردار اور شخصیت پر ادبی اور تخلیقی انداز سے غور کرنے کی دعوت دیتے ہیں۔ اگر وہ کوئی جذبہ پیدا

کرنے کی فکر میں ہیں تو صرف وہی جذبہ جو ایک فنکار کو جائز طور پر
پیدا کرنا چاہیے — یعنی زندگی کے متعلق بے پایاں تحیر اور استعجاب۔
فسادات کے متعلق جتنا بھی لکھا گیا ہے اس میں اگر کوئی چیز انسانی
دستاویز کہلانے کی مستحق ہے تو یہ افسانے ہیں۔

ادب میں انسان دوستی کے تصور کی سب سے گہری اور پائدار جہت دراصل اسی رویے سے نکلتی ہے۔ رقت خیزی یا ترحم یا مثال پرستی کی سطح سے یہ سطح بالکل الگ ہے اور اپنے لازوال انسانی عنصر کے ساتھ ساتھ لکھنے والے کی اپنے حقیقی منصب (یعنی تخلیقی عمل) کے تئیں دیانت داری اور ذمے داری کے احساس کی گواہی بھی دیتی ہے۔

میرے خیال میں یہ مناسب ہوگا کہ اس گفتگو کو ختم منٹو کے سیاہ حاشیے کی دو ایک مثالوں کے ساتھ کیا جائے:

(۱)

چلتی گاڑی روک لی گئی۔ جو دوسرے مذہب کے تھے ان کو نکال نکال کر تلواروں اور گولیوں سے ہلاک کر دیا گیا۔ اس سے فارغ ہو کر گاڑی کے باقی مسافروں کی حلوے دودھ اور پھلوں سے تواضع کی گئی۔ گاڑی چلنے سے پہلے تواضع کرنے والوں کے منتظم نے مسافروں کو مخاطب کر کے کہا ''بھائیو اور بہنو! ہمیں گاڑی کی آمد کی اطلاع بہت دیر میں ملی۔ یہی وجہ ہے کہ ہم جس طرح چاہتے تھے اُس طرح آپ کی خدمت نہ کر سکے۔''

(کسرِ نفسی: سیاہ حاشیے)

(۲)

جب حملہ ہوا تو محلے میں سے اقلیت کے کچھ آدمی تو قتل ہو گئے۔ جو باقی

تھے جانیں بچا کر بھاگ نکلے۔ ایک آدمی اور اس کی بیوی البتہ اپنے گھر کے تہہ خانے میں چھپ گئے۔

دو دن اور دو راتیں پناہ یافتہ میاں بیوی نے قاتلوں کی متوقع آمد میں گذار دیں۔ مگر کوئی نہ آیا۔

چار دن بیت گئے۔ میاں بیوی کو زندگی اور موت سے کوئی دلچسپی نہ رہی۔ وہ دونوں جائے پناہ سے باہر نکل آئے۔

خاوند نے بڑی نحیف آواز میں لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کیا اور کہا ''ہم دونوں اپنا آپ تمھارے حوالے کرتے ہیں۔ ہمیں مار ڈالو۔''

جن کو متوجہ کیا گیا تھا وہ سوچ میں پڑ گئے ''ہمارے دھرم میں تو جیو ہتیا پاپ ہے۔''

وہ سب جینی تھے لیکن انھوں نے آپس میں مشورہ کیا اور میاں بیوی کو مناسب کارروائی کے لیے دوسرے محلے کے آدمیوں کے سپرد کر دیا۔

(مناسب کارروائی: سیاہ حاشیے)

(۳)

گاڑی رکی ہوئی تھی۔

تین بندوقچی ایک ڈبے کے پاس آئے۔ کھڑکیوں میں سے اندر جھانک کر انھوں نے مسافروں سے پوچھا ''کیوں جناب! کوئی مرغا ہے۔''

ایک مسافر کچھ کہتے کہتے رک گیا۔ باقیوں نے جواب دیا ''جی نہیں۔''

تھوڑی دیر بعد چار نیزہ بردار آئے۔ کھڑکیوں میں سے اندر جھانک کر انھوں نے مسافروں سے پوچھا ''کیوں جناب کوئی مرغا ورغا ہے؟''

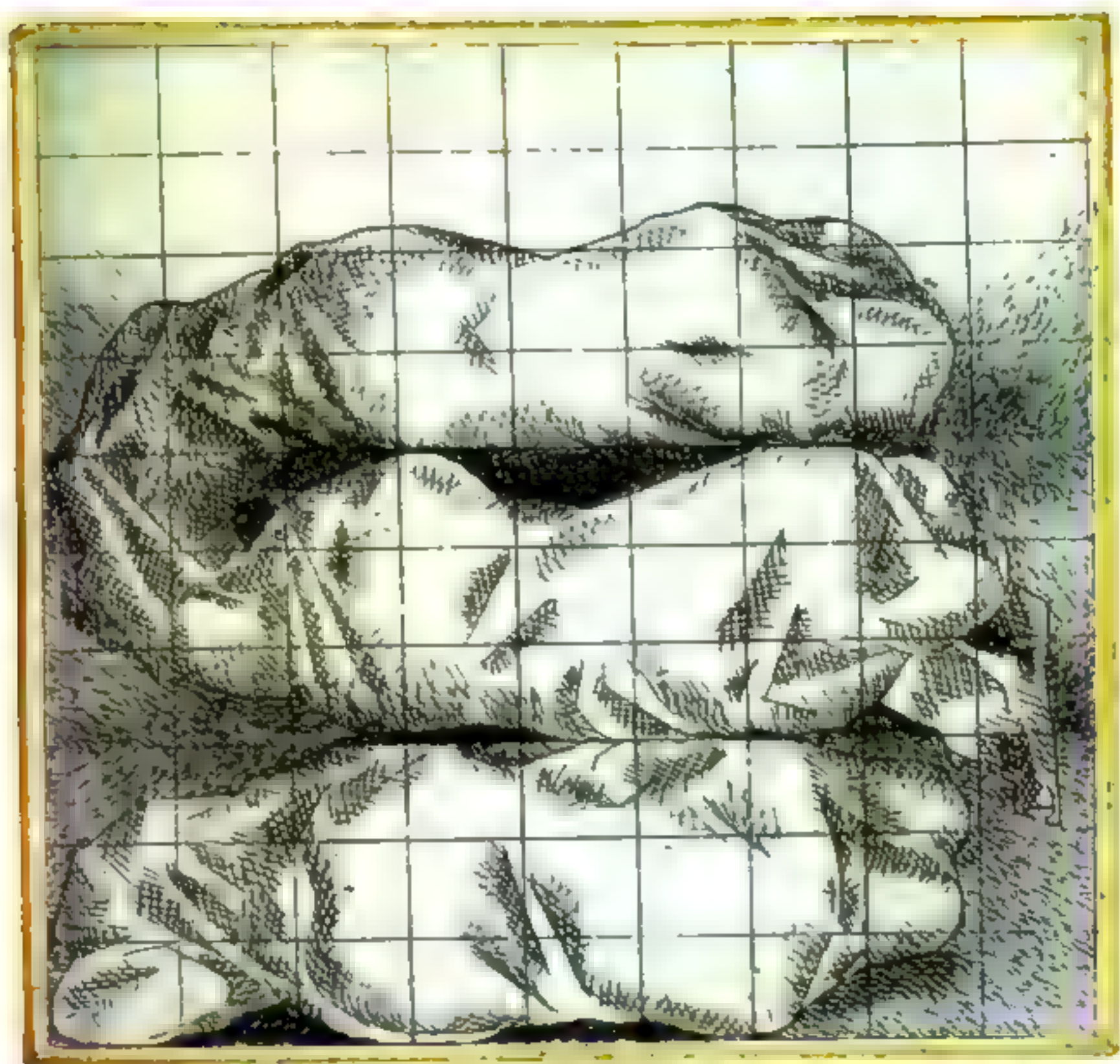
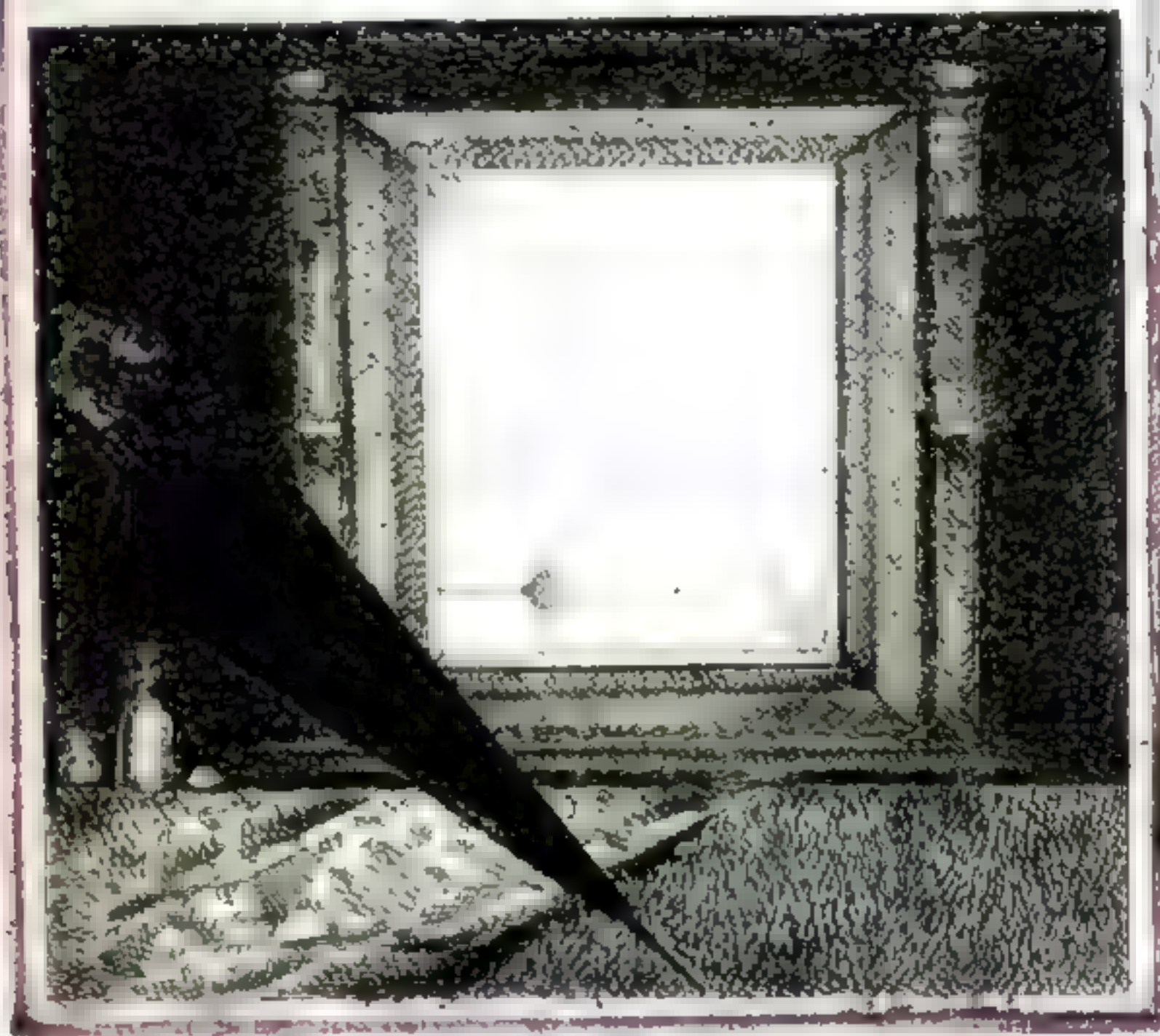
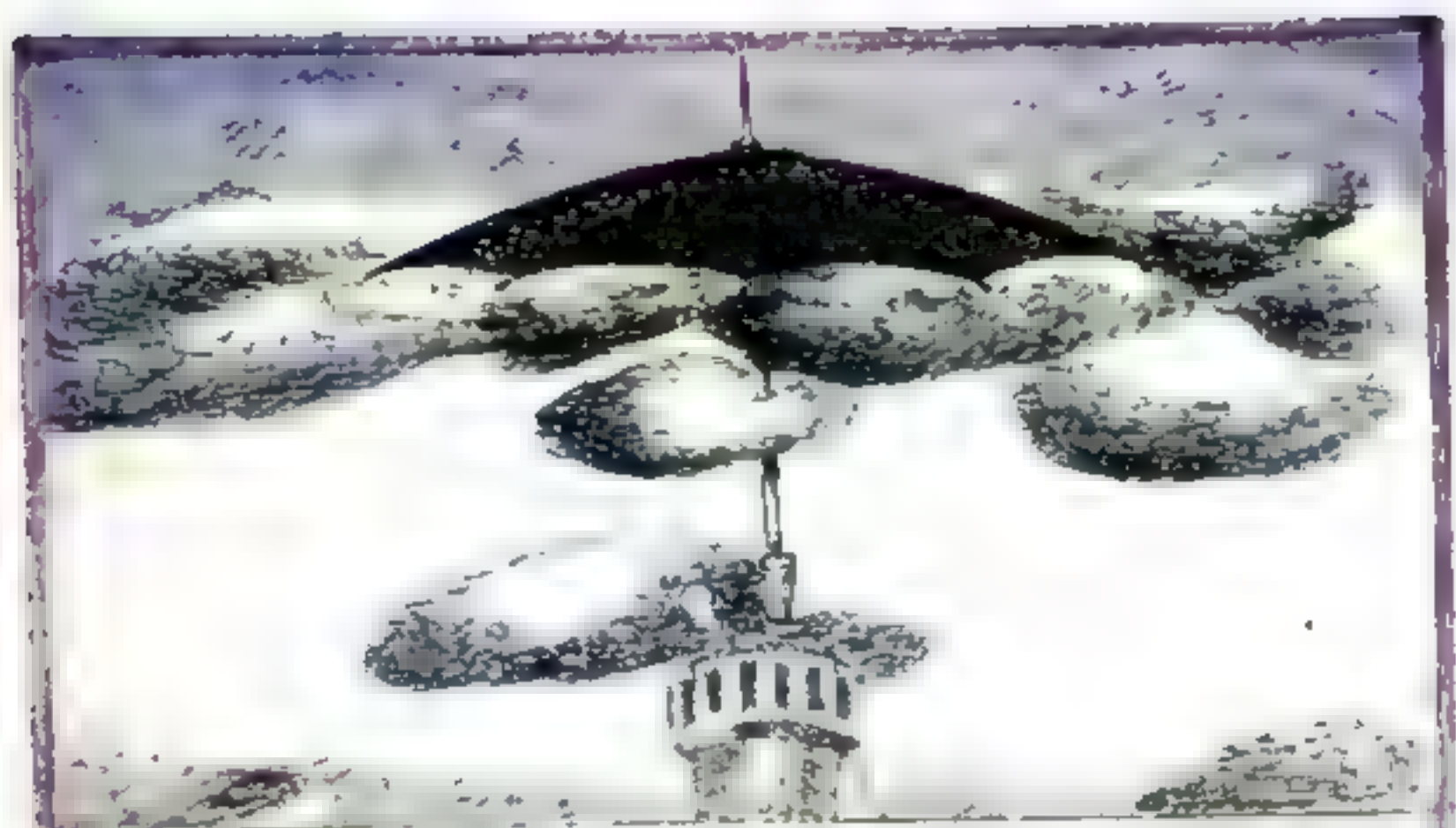
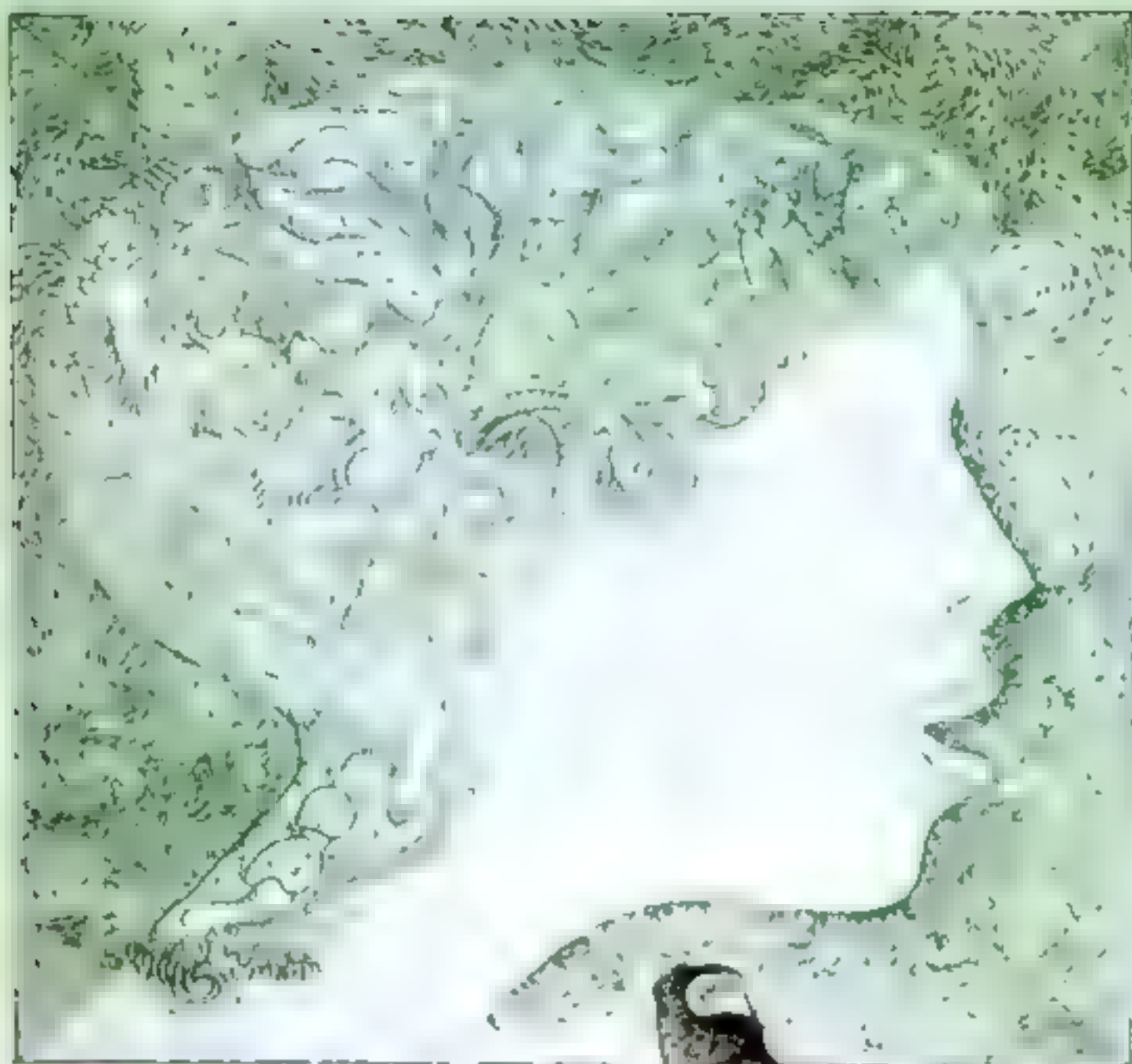
اس مسافر نے جو پہلے کچھ کہتے کہتے رک گیا تھا۔ جواب دیا ''بھئی معلوم نہیں ہے! آپ اندر آ کے سنڈاس میں دیکھ لیجیے۔''
نیزہ بردار اندر داخل ہوئے۔ سنڈاس توڑا گیا تو اس میں سے ایک مرغا نکل آیا۔
ایک نیزہ بردار نے کہا ''کر دو حلال۔''
دوسرے نے کہا ''نہیں۔ یہاں نہیں! ڈبہ خراب ہو جائے گا۔ ... باہر لے چلو۔'' (صفائی پسندی: سیاہ حاشیے)

یہاں ان کہانیوں کی تشریح یا ان تجربات کے سلسلے میں کسی طرح کی وضاحت غیر ضروری ہے۔ تاہم اس جملے کے ساتھ میں اب یہ گفتگو ختم کرتا ہوں کہ درد اور دہشت سے بھرے ہوئے ان واقعات سے زیادہ درد اور دہشت یہاں ''مناسب کارروائی'' یا ''صفائی پسندی'' اور ''کسر نفسی'' کے ان تصورات میں چھپی ہوئی ہے، جن کا اظہار متعلقہ کرداروں کی طرف سے ہوا ہے۔ انسان دوستی کا ایک زاویہ یہ بھی ہے اور اس زاویے تک رسائی کے لیے منٹو نے صرف اپنی بصیرت کو رہ نما بنایا ہے۔ جتیا کو پاپ سمجھنے والے ''مناسب کارروائی'' کے لیے قاتلوں کا سہارا لے سکتے ہیں اور ایسے لوگ بھی قاتل ہو سکتے ہیں جن میں صفائی اور گندگی کی تمیز باقی ہو۔ منٹو نے اپنی انسان دوستی کا مواد، وجود کی اسی بھول بھلیاں میں سے ڈھونڈ نکالا ہے — کہ اُس کی تلاش، بہر حال، ایک ادیب کی اور ایک تخلیقی آدمی کی تلاش تھی! یہ تلاش ہمیں بتاتی ہے کہ ادب کا مطالعہ پہلے سے طے شدہ کسی سیاسی، سماجی یا علمی دستاویز کا نعم البدل نہیں ہوتا۔

●●●

رَامْ چَنْدَرْنْ

○

فوليو

The Manto Themes

Ramachandran's artistic individuality consists of visual statements he makes, these visual statements isolate, highlight and capture a moment, a situation, an experience out of a mass of impressions. Ramachandran's art is animated by a deep sense of empathy with humanity — its small triumphs, its great tragedies, its quirks and its passions.

This artistic vision of Ramachandaran and the art of short story bear a close affinity; Ramachandran's etchings based on the short stories by Saadat Hasan Manto, provide eloquent examples of this close affinity. His etchings, like the stories of Manto, do not exhibit an abstract intellectual attitude; they make use of palpable situations and palpable characters who are very much flesh and blood. Their respective styles have a deep relationship with their beliefs. That is why they are fearless and direct in their expression. There is a sign of masculinity in their expression as also an unreserved ruggedness and unkind sympathy. Ramachandran has expressed his emotional anguish with remarkable felicity and insight in the etchings of **Khol Do, Boo** and **Thanda Gosht**. The reflection of some external force upon the human hands in **Khol Do** reflects a particular moment in our history. The tragedy born out of the interaction between the man's free will and the forces out to frustrate it has been depicted with a creative irony through clear and direct metaphors.

Again, in the etching based on **Kali Shalwar**, the human hands convey the cunningness and jugglery of the absent character and his dominance over the two female bodies. In the etching based on **Boo**, Ramachandran has tried to find out those aspects of human experience which animate Manto's stories. At one side is the open sky which reflects the grandeur and freedom in nature, under which the umbrella of human sensitivity is full open and flies high with the clouds and at the other extreme is the suffocating atmosphere where human nature is shrunk like a closed umbrella. The sense of contrast is further intensified by the presence of a bottle of perfume and the drain pipe erect against the sky, beyond the wall of the room.

Ramachandran can very skillfully represent the various parts of human anatomy as distinct characters. By attributing a certain significance to an isolated part of the human anatomy, Ramachandran points towards the fragmentation of man, but the sense of complete personality always remains alive in a way. Manto's art achieves the same effect in a different genre. Ramachandran's etchings are a tribute of one genre to another, emphasising the inner springs and urges which are common to all arts.

Shamim Hanfi

Saadat Hasan Manto

Born at Samrala, District Ludhiana, in the United Punjab of undivided India, on a hot summer afternoon of May 11, 1912, Saadat Hasan Manto who grew up to become a writer, loved the front of a tonga, back of a bar, the corner of a coffee-house and the middle of the road. Bohemian to the bone, he gave birth to an anecdote wherever he sat.

At 29, in 1941, Manto created a sensation with the publication of **Hatak**. Manto's prostitute Saugandhi was a common woman in whom the woman was not yet dead. In giving a position of respectability to a harlot in literature, Manto was a pioneer. Saugandhi brought many more in the Manto Album: Sultana, Kanta, Shanti, Sharda, Siraj, Shobha and Sarita.

The next story to hit the headlines was **Kali Shalwar**. It was published in 1942. It was charged with obscenity and was taken to the court of law. The next story which dragged him to the court was **Dhuan** and the third one was **Boo**. Incidentally he was acquitted each time on appeal. His post-partition stories which took him to the courts in Pakistan were **Thunda Gosht** and **Ooper, Neeche aur Darmian**

In early 1948, he migrated to Pakistan. Suffering from the truama of blood-soaked partition of the country, he found himself lost in Pakistan. During this period, he wrote some of his great short stories on the theme of partition including **Khol Do** (the magazine in which it appeared was placed under suspension). His collection of mini short stories entitled **Siyah Hashiye** is an example of black humour at its sardonic best.

One of his most beautiful stories of his last phase, is a piece of experimental fiction called **Phundne** which remains unsurpassed in modern fiction. Five months before his death, he wrote his own epitaph thus :

Buried here is Saadat Hasan Manto. Buried
along with him in his heart is the art of story-telling
Lying underneath maunds of earth, he wonders
whether he or the God is a greater story-teller.

He passed away on January 18, 1955 at the age of 42.

K. K. Khullar

A. RAMACHANDRAN

The Manto Themes

An edition of twentyone portfolios of
original etchings

932, KUCHA ROHILLA KHAN, DARYA GANJ, NEW DELHI-110 002

[illegible]

Price Rs. [illegible]

اختتامیہ

منٹو کے زمان و مکاں

منٹو: حقیقت سے افسانے تک

منٹو اور نیا افسانہ

منٹو کے زمان و مکاں

(اس کے زمانے عجیب، اس کے فسانے غریب)

•

منٹو کے زمان و مکاں کا ایک مخصوص دائرہ تو ہے، مگر منٹو اس دائرے کا قیدی نہیں ہے۔ منٹو کے عہد کی اجتماعی واردات اور حالات کی حیثیت، اس کے تمام معاصرین کے لیے، زمان و مکاں کے ایک مشترک حوالے کی تھی۔ لیکن تاریخ کا بوجھ اٹھانے کے باوجود، منٹو نے تاریخ نہیں لکھی۔ منٹو کی حقیقت پسندی کسی ضابطہ بند سیاسی یا سماجی نظریے کی دین نہیں تھی۔ یہ حقیقت پسندی اپنی ایک اخلاقی اساس تو رکھتی تھی، مگر اس کی جڑیں منٹو کی جبلت اور اس کی فطری، بیرونی مقاصد سے یکسر آزاد اور وسیع انسان دوستی میں پیوست تھیں۔ اُس کی حسیت سے اس انوکھی سچائی کا اظہار ہوا ہے کہ ادب تاریخ کو یا ایک عام ''سچ'' کو پھر سے لکھنے کا عمل ہے۔ اپنی ''سیاسی'' کہانیوں (نیا قانون، سوراج کے لیے) اور کشمیر، جلیان والا باغ، تقسیم، فسادات، ہندوستانی سیاست اور سیاست دانوں سے متعلق افسانوی اور غیر افسانوی تحریروں، ان سب میں منٹو اپنے زمان و مکاں میں رہتے ہوئے بھی، ان سے آگے آگے چلتا ہے اور ایک ایسی تاریخ لکھتا ہے جو واقعہ نویس اور مورخ نہیں لکھ سکتے۔ یوسا کا خیال ہے کہ ان تمام معاشروں میں جو غیر یقینی صورت حال سے دوچار ہوں، لکھنے والا اپنے آپ کو سیاسی معاملات اور مسئلوں

سے لاتعلق نہیں رکھ سکتا۔ پھر منٹو نے تو یوں بھی جیسی طبیعت پائی تھی، اس میں گردوپیش کی زندگی کے کسی بھی ایسے پہلو کو نظر انداز کرنے کی گنجائش نہیں تھی جو عام انسانوں کو متاثر کرسکتی ہو — اور برصغیر ہندوپاک کے حالات تو عام انسانوں کے لیے بیسویں صدی کے سخت ترین حالات تھے، نہایت سنگین، صبر آزما اور درد و دہشت سے بھرے ہوئے۔ ان حالات نے اچھے اچھوں کا پتا پانی کردیا۔ کتنی جانوں کا اتلاف ہوا اور کتنے ایسے تھے جو زندہ درگور ہوکر رہ گئے۔ نہ جائے رفتن نہ پائے ماندن۔ ''نئے معاشرے کے تنہا آدمی'' کا وظیفہ پڑھنے والے سوچ بھی نہیں سکتے کہ سنہ ۱۹۴۷ء سے پہلے اور بعد کے ہندوستان (منقسم) نے، برسوں تک، کس قیامت کا سامنا کیا۔ خود منٹو پر جو کچھ گزری، اس کی تفصیل سے زمانہ واقف ہے! مالی وسایل کی تنگی، شدید ہیجانات، تشدد اور آزمائشوں کا ایک دور تھا جس نے منٹو کو دیوانگی کی حدوں تک پہنچا دیا۔ منٹو کے کئی افسانے ایک مقدس، جنون آمیز تخلیقی وفور کے بغیر شاید نہیں لکھے جاسکتے تھے۔ اس پر مستزاد منٹو کے ترقی پسند معاصرین کا، اور حکومت کا مخاصمانہ اور ملامت آمیز رویہ، بالخصوص قیام پاکستان کے بعد اس کے دو افسانوں (کھول دو، ٹھنڈا گوشت) کے بہانے لعن طعن کا ایک لمبا سلسلہ جو مملکتِ خداداد کی عدالتوں اور منصفوں کی ترجیحات اور تعصبات پر قائم ہے اور جس کی تفصیلات خود منٹو نے ایک پتھریلی لاتعلقی کے ساتھ بیان کی ہیں۔ منٹو، غالب کی طرح آپ اپنا تماشائی بھی تھا۔

ظاہر ہے کہ منٹو نے اسی سنگین ضبط کے ساتھ، انتشار اور ابتری کے اس عہد کی کہانیاں جو لکھیں تو صرف اس لیے کہ وہ سکہ بند سماجی مبصر اور آئڈیالاگ نہیں تھا، اور پھر مروجہ افکار و اقدار یا مقبول عام جذبات کے سیل میں اسے اپنا بچاؤ کرنا بھی آتا تھا۔ آئڈیالاگ ہونے کا ایک مطلب اپنے تخیل کی شکست کو تسلیم کرلینا اور اپنی ذہنی معذوری کو قبول کرلینا بھی ہوتا ہے۔ منٹو جیسے خودنگر، ضدی اور شوریدہ سر لکھنے والے کے لیے زندگی کا یہ پرچانے والا اور آسان راستہ بند تھا اور آزمایا ہوا یہ نسخہ اس کے لیے متروک ہوچکا تھا۔ منٹو کے لیے زندگی کے بارے

میں کتابی طور پر سوچنا ممکن تھا، نہ ہی وہ روزمرہ اور ٹھوس تجربوں سے خود کو الگ کر کے زندگی کا مشاہدہ کرسکتا تھا۔ وارث علوی نے منٹو کو اُردو افسانے کا سب سے فینومینولوجسٹ (Phenomenologist) جو کہا ہے اور انیس ناگی نے اپنی کتاب میں منٹو کی ہستی کو ایک وجودی مظہر کے طور پر دیکھنے دکھانے کی جو کوشش کی ہے، تو اسی لیے کہ منٹو میں انسانی وجود اور اس سے وابستہ ہر طرح کے تجربے کو ماتھے پر شکن لائے بغیر سمجھنے اور برتنے کی صلاحیت غیر معمولی تھی۔ اسی کے ساتھ ساتھ، بہ ظاہر معمولی نظر آنے والے تجربوں کو ایک بڑے فن کارانہ تجربے میں منتقل کرنے کی طوفانی سرشت جو منٹو کی ذاتی ملکیت تھی۔ منٹو نے اپنی دنیا نیک جذبات کی نمائش اور نیک انسانوں کی عکاسی تک محدود جو نہیں رکھی تو اسی لیے کہ ایک خودمختار اور آزادانہ بصیرت سے مالامال تخلیقی آدمی کی طرح، وہ حسی، نظری اور اخلاقی مساوات کا شعور بھی رکھتا تھا۔ نظیر اکبرآبادی کی شاعری کی طرح، افسانے کی دنیا میں ''سو ہے وہ بھی آدمی'' کے وظیفے کی گردان سب سے زیادہ منٹو کے یہاں ہوئی ہے۔ غنڈے، لفنگے، جواری، شرابی، طوائفیں — یہ تمام گرے پڑے لوگ جنھیں زندگی نے ہمیشہ اپنی ٹھوکر پہ رکھا، منٹو کے لیے نہ تو معمولی تھے نہ غیر اہم۔ کبھی کبھی تو منٹو کے وضع کردہ مخبوط الحواس اور دیوانے کردار بھی صحیح الدماغ لوگوں سے بہتر اخلاقی اساس رکھنے والے دکھائی دیتے ہیں اور منٹو کے سب سے طاقت ور کردار بن جاتے ہیں۔ سوگندھی کو عزتِ نفس سے عاری ویشیا، بابو گوپی ناتھ کو احمق اور بشن سنگھ کو محض دیوانہ قرار دینے کا حوصلہ مجھ میں نہیں ہے۔ 'لذتِ سنگ' میں منٹو کے یہ الفاظ اس کا تخلیقی منشور کہے جاسکتے ہیں کہ:

> ہم قانون ساز نہیں۔ ہم محتسب بھی نہیں۔ احتساب اور قانون سازی دوسروں کا کام ہے۔ ہم حکومتوں کی نکتہ چینی کرتے ہیں، لیکن خود حاکم نہیں بنتے۔ ہم عمارتوں کے نقشے بناتے ہیں لیکن معمار نہیں۔ ہم مرض بتاتے ہیں، لیکن دواخانوں کے مہتمم نہیں

اجتماعی زندگی اور گہرے، دیانت دارانہ تخلیقی شعور، دونوں کی سطح پر ایک مشکل فریضے کی ادائیگی کا

جو سلیقہ منٹو کو حاصل تھا، اُردو افسانے کی تاریخ کا سب سے روشن اور منفرد باب ہے۔ اپنے اخلاقی سروکاروں سے گہرے شغف کے باوجود، منٹو کا اسلوب پند و موعظت کے رنگ سے ایک دم خالی ہے۔ اپنی انسان دوستانہ سماجی اور سیاسی بصیرت کے باوجود منٹو نے سیاسی اور سماجی دستور العمل اختیار کرنے والے ہر جتھے سے خود کو باہر رکھا۔ اسی لیے، اپنے ان معروضات کو میں نے جو عنوان دیا ہے — یعنی کہ ''منٹو کے زمان و مکاں'' کا، اور اس عنوان کی مناسبت سے منٹو کی حسیت کے تاریخی عناصر اور جہتوں پر جس طرح اپنی بات شروع کی تھی، وہ ابھی پوری نہیں ہوئی۔ اس کے کچھ اور مضمرات بھی ہیں جن کی نشاندہی ضروری ہے۔ منٹو کے افسانوں سے یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ فکشن کا خام مواد ہوتے ہوئے بھی تاریخ کسی بڑے لکھنے والے کی بصیرت کا چراغ نہیں بن سکتی تاوقتیکہ ناصر کاظمی کے لفظوں میں، اس کے پاس ''اپنے دھیان کی مشعل'' نہ ہو۔ اپنی حدوں میں رہنا، بہر حال، تاریخ کی مجبوری ہے، ادب اور آرٹ کی نہیں۔ اسی لیے، ہر چند کہ تقسیم کے آس پاس لکھے جانے والے ناولوں اور افسانوں کی تعمیر میں تاریخ نے بعض اوقات بنیادی اور بہت سرگرم رول ادا کیا ہے، مگر اسی کے ساتھ ساتھ، اس نے ہمارے بیشتر لکھنے والوں کو خراب بھی کیا ہے اور اُن کے لیے طرح طرح کی مشکلات پیدا کی ہیں۔ ان مشکلات کا سلسلہ میاں ایم اسلم (رقصِ ابلیس) سے لے کر تا حال پھیلا ہوا ہے (فتح محمد ملک / ریوتی سرن شرما)۔ ۱۹۳۶ء کی نسل کے زیادہ تر ادیب اس مشکل سے خود کو آزاد نہ رکھ سکے، ورنہ ممتاز شیریں کو یہ گلہ نہ کرنا پڑتا کہ جتنی بڑی واردات تھی، اتنا بڑا ادب نہیں لکھا جا سکا۔

بہر حال، تقسیم کے پس منظر میں ہمارے یہاں جو فکشن سامنے آیا، اس کا سب سے قیمتی اور لازوال حصہ منٹو کے افسانے ہیں۔ لیزلی فلیمنگ کی کتاب Another Lonely Voice (اشاعت ۱۹۷۹ء) پر میرا سب سے بڑا اعتراض ہی یہ تھا کہ انھوں نے جن افسانوں کو منٹو کی "Partition Stories" کا نام دیا ہے، وہ صرف تقسیم کے افسانے نہیں ہیں۔ ہم نے صرف

اپنی سہولت کی خاطر ان افسانوں کی یہ پہچان مقرر کردی ہے، ورنہ تو انھیں ۲۰۰۲ء کے گجرات کی واردات کے طور پر بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ موجودہ دور میں منٹو کی روز افزوں مقبولیت اور معنویت کا رمز بھی اسی واقعے میں روپوش ہے۔ منٹو نے بڑی جرأت اور بے رحمی کے ساتھ ان افسانوں میں تاریخ کے بیریئر (barrier) کو توڑنے کی جدوجہد کی ہے اور ہر طرح کی جذباتیت، نوحہ گری، رقت آمیزی اور مبالغے کو پس پشت ڈال دیا ہے۔ یہ افسانے کسی خاص ملک، قوم، مسلک و مذہب، معاشرتی اور سیاسی صورت حال سے زیادہ انسانی ذہن اور ضمیر کو دیمک کی طرح چاٹتی ہوئی تنگ نظری اور تعصب، تشدد اور بہیمیت، سنگ دلی اور جنسی، اقتصادی، معاشرتی استحصال اور حرص وطلب کے افسانے بھی ہیں، یعنی کہ ایک بیرونی اور باطنی لینڈ اسکیپ کی تہہ سے نمودار ہونے والے افسانے جن سے انسان کا ماضی اور حال (اور شاید مستقبل بھی) سب داغ دار ہوں گے۔ ان افسانوں کے کردار، کردار نہیں آرکی ٹائپس (archetypes) ہیں۔ منٹو کے اپنے خلق کردہ معروضی تلازمے ہیں۔ یہ کردار اور ان کی کہانیاں منٹو کی ذات سے باہر کی دنیا اور منٹو کے اپنے ''من کی دنیا'' دونوں سے ایک ساتھ برآمد ہوئی ہیں۔ منٹو نے انھیں دیکھا ہی نہیں، انھیں بھگتا بھی ہے، اور اس بے مثال ضبط کے ساتھ کہ نہ تو اس کی پلکیں بھیگیں، نہ اس کی آواز اونچی ہوئی۔ وہ اندر ہی اندر ٹوٹتا بکھرتا رہا۔

بے شک، کوئی بھی افسانہ نگار تاریخ کے بوجھ سے پوری طرح خالی نہیں ہوتا اور حسب توفیق یا ضرورت اپنی شخصی اور اجتماعی یادداشت کی گٹھری سنبھالے، اپنی حسیت کا سفر کرتا ہے۔ تاہم، منٹو کا سب سے بڑا امتیاز یہی ہے کہ اپنے ماضی اور حال کا بھاری بوجھ اٹھانے کے باوجود، اس نے اپنے وقت اور ماحول کو اپنے پاؤں کی بیڑی نہیں بننے دیا۔ صنوبر کی طرح وہ پابہ گل بھی رہا اور آزاد بھی۔ جس تخلیقی ہنرمندی اور سہولت کے ساتھ منٹو نے اپنے دامن سے تاریخ کی گرد جھاڑی ہے، اس سطح پر اُردو کا کوئی افسانہ نگار، نیا یا پرانا، منٹو کے برابر نہیں ٹھہرتا۔ اس لحاظ سے منٹو کو اُردو کے سب سے بڑے افسانہ نگار پریم چند پر بھی فوقیت حاصل ہے کہ

پریم چند کی عظمت کے سامنے منٹو کی معنویت کبھی ماند نہیں پڑتی۔ اس کی معنویت میں پریم چند کی عظمت سے زیادہ کشش ہے۔ اسی لیے منٹو کو اُردو کے ہر افسانہ نگار سے زیادہ پڑھا جاتا ہے۔ پریم چند، بہر حال، ہمارا ماضی ہیں۔ منٹو آج بھی ہمارے ساتھ ہے۔ اس کے علاوہ، یہ واقعہ بھی بہت اہم ہے کہ پریم چند کی تین سو سے زیادہ کہانیوں میں زیادہ سے زیادہ ڈیڑھ درجن کہانیاں اپنے زمانی اور مکانی حدود سے باہر کھلی فضا میں سانس لیتی ہیں۔ منٹو نے پریم چند سے بھی کم عمر پائی، مگر بڑی کہانیوں کا تناسب اور تنوع اس کے یہاں پریم چند سے زیادہ ہے۔ پریم چند کا آدرش واد، قومی ثقافت کے سلسلے میں ان کا زاویۂ نظر، ان کی اخلاقی ترجیحات، ان کی نرم آثار تخلیقی سرشت، اپنے ماضی سے ان کے جذباتی رشتے انھیں بہت محترم بناتے ہیں، مگر ان کے لیے بہت سی دشواریاں پیدا کرتے ہیں۔ اور ان کا تشخص، ان کے انسانی سروکاروں کی طہارت اور سچائی اور ان کی بے حساب دردمندی کے باوجود، کسی نہ کسی سطح پر ایک دائرے کا پابند رہ جاتا ہے۔ اس کے برخلاف، مطلق العنان تصورات اور اقدار کی طرف منٹو کا گستاخانہ، درشت رویہ، اس کی فطری سرکشی اور کسی جماعت، انجمن، سیاسی یا غیر سیاسی تنظیم کی طرف سے کسی بھی قسم کی ہدایت کو قبول کرنے سے انکار کی عادت، منٹو کو اپنے ماضی کے لیے ہی نہیں، سوشل انگیجمنٹ (social engagement) اور کمٹ منٹ کے کسی منصوبہ بند تصور میں لپٹے ہوئے حال کے لیے بھی بڑی حد تک اجنبی اور نامانوس بناتی ہے۔ منٹو کے یہاں ناگ پھنی کی سی کڑواہٹ ہے اسی لیے منٹو کے افسانوں کو آسانی سے نگلا نہیں جاسکتا۔ اور اسی لیے منٹو نہ تو اپنے معاشرے کے مسلمات سے سمجھوتہ کرسکا، نہ اپنے ماضی کی روایتوں سے۔ منٹو کی تخلیقی تنہائی ہی اس کا سب سے بڑا اثاثہ تھی، کچھ اس لیے بھی کہ اس کے باغی اور ترقی پسند دوستوں نے بھی اسے اپنی دنیا میں سکھ کا سانس نہیں لینے دیا۔ ملامتوں کی بوچھار منٹو پر زندگی بھر جاری رہی۔ مرنے سے پہلے (حامد جلال کی بیان کردہ روایت کے مطابق) منٹو کے یہ الفاظ کہ ''اب اس ذلّت کو ختم ہو جانا چاہیے'' ایک دکھ بھری مہم، ایک اوڈیسی

سے پردہ اٹھاتے ہیں ـــــ مگر ایک کانٹوں بھری زندگی نے کیسی ہری بھری اور انوکھی فصل اگائی ہے! ہندوستان اور پاکستان میں، اس سچائی کے باوجود کہ دونوں ملکوں میں ظلمت پسندی، کرپشن اور معاشرتی، سیاسی، قومی، ہر سطح پر زوال اور بے حسی کا دور دورہ ہے، ارباب اختیار کے حلقوں میں بھی منٹو کا خود کو منوا لینا معمولی بات نہیں ہے۔ قومی سطح پر منٹو کا اعتراف اب کیا جارہا ہے! منٹو کی جیسی ''زمینی سچائی سے جڑی ہوئی''، Down to Earth حسیت ہمارے فکشن کا ماضی ہی نہیں، شاید اس کا مستقبل بھی ہے، اور یہ احساس بتدریج عام ہوتا جارہا ہے۔ چچا سام کے نام خطوں میں منٹو کے ایسے بیانات کہ ـــ

> ہندوستان لاکھ ٹاپا کرے۔ آپ (چچا سام) پاکستان سے فوجی امداد کا معاہدہ ضرور کریں گے ـــ اس لیے کہ آپ کو اس دنیا کی سب سے بڑی اسلامی سلطنت کے استحکام کی بہت زیادہ فکر ہے۔ اور کیوں نہ ہو؟ اس لیے کہ یہاں کا ملّا روس کے کمیونزم کا بہترین توڑ ہے۔

●

> میرا ملک ہندوستان سے کٹ کر کیوں بنا، کیسے آزاد ہوا، یہ تو آپ کو (چچا سام کو) اچھی طرح معلوم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں خط لکھنے کی جسارت کررہا ہوں، کیونکہ جس طرح میرا ملک کٹ کر آزاد ہوا اسی طرح میں کٹ کر آزاد ہوا ہوں اور چچا جان یہ بات تو آپ جیسے ہمدردانِ عالم سے چھپی ہوئی نہیں ہونی چاہیے کہ جس پرندے کو پر کاٹ کر آزاد کیا جائے گا، اس کی آزادی کیسی ہوگی۔

(یہ بیانات) اسی زمینی سچائی کے گواہ ہیں۔ ان میں چاہے کسی غیر متوقع وژن اور بصیرت کی روشنی نہ ہو، مگر تجربے کی آنچ بے تحاشہ ہے۔ انھیں پڑھتے وقت قاری اندر سے پگھلنے لگتا ہے۔

پریم چند کی برگزیدگی اور منٹو کے ممتاز معاصرین کے ساتھ ساتھ، آزادی، تقسیم، فسادات اور ہجرت کے پس منظر سے نمودار ہونے والے معروف ناموں (قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، عبداللہ حسین) کی چمک دمک کے باوجود، اُردو فکشن کے حوالے سے بیسویں صدی بنیادی طور

پر منٹو کی صدی ہے، اسی طرح جیسے سرسید اور ان کے انتہائی نامور رفیقوں کی موجودگی کے باوجود، ہماری ادبی روایت کے تناظر میں انیسویں صدی، غالب کی صدی تھی۔ غالب اپنے معاشرے کے لیے بیگانہ (outsider) تھے، منٹو کے ساتھ اس کے معاشرے نے پرائے اور بھٹکے ہوئے لوگوں کے جیسا سلوک کیا۔

میرا خیال ہے کہ غالب سے منٹو کی ارادت اور دل چسپی صرف شخصی اور جذباتی نہیں تھی۔ محض اتفاقیہ بھی نہیں تھی۔ یہ معاملہ کچھ معنوں میں دو نابغۂ روزگار لکھنے والوں کی ذہنی مماثلت اور یگانگت کا بھی تھا۔ غالب کی شخصیت کا سب سے اہم پہلو، ان کا اپنے ماحول کی طرف انکار اور آزادہ روی کا رویہ ہے۔ وہ چون و چرا بہت کرتے ہیں، ان کی سی من مانی کرنا ہر کسی کے لیے ممکن نہیں۔ انیسویں صدی کے ہندوستانی معاشرے میں غالب سب سے الگ کھڑے ہیں۔ انیسویں صدی کی مجموعی حسیت اور اسلوب زیست کو عبور کرتے ہوئے، غالب عالمی ادب کے ان مشاہیر کی صف (پشکن، بودلیر، ہائنے، والٹ وہٹمن) میں جا شامل ہوئے جو بہ ظاہر اجنبی زمینوں اور زمانوں کے دریچے سے انسانی تاریخ اور تجربے کا تماشا دیکھ رہے تھے۔ غالب کے زمان و مکاں، غالب کے شعور، طرزِ احساس اور تفکر پر کوئی حد قائم نہیں کرتے۔ منٹو نے غالب پر آدھے درجن کے قریب مضامین لکھے، غالب کے وضع کیے ہوئے مرکبات سے اپنی کئی تحریروں کے عنوانات اخذ کیے (زحمت مہر درخشاں رلذت سنگ)، غالب کی زندگی پر مبنی ایک فلم کی کہانی لکھی۔ بالواسطہ طور پر غالب کی وسیع المشربی، اخلاقی کشادگی اور اٹل، آزمائے ہوئے نسخوں پر سوالیہ نشان ثبت کرنے کا وہ راستہ اختیار کیا جس سے خود غالب پہچانے جاتے ہیں، اپنے شب چراغ سے اپنی بجھی بجھی سی زندگی کو منور کرنے کا ایک انداز یہ بھی تھا۔ اسی کے ساتھ ساتھ، منٹو نے اُردو فکشن کی اپنی روایت یا بیسویں صدی کے اس محشرستان میں جہاں سماجی وابستگی کے ایک بندھے ٹکے تصور اور ایک سکہ بند مقصدیت کا بے ہنگم شور برپا تھا، اپنے لیے ایک الگ راہ چُنی اور آپ اپنی پیدا کردہ آزمائش سے گزرنے کا

خطرہ مول لیا۔ چنانچہ منٹو کا افسانہ بھی ایک طرح کا غیر مشروط آدمی نامہ ہے۔ اپنے تجربوں کے انتخاب میں، کرداروں کے انتخاب میں، بیان اور لفظیات کے انتخاب میں، یہاں تک کہ اپنی جذباتی ترجیحات کے انتخاب میں ــــ منٹو نے اپنے زمان و مکاں کو، اپنی روایت، اپنی تاریخ اور اپنے ماضی کو ذرا سی بھی مداخلت کی اجازت نہ دی۔ منٹو کے وژن اور اس کے ذہن کی اپنی حدیں تو ہیں کہ یوں بھی منٹو کی تخلیقیت کسی طرح کی فلسفہ طرازی، بقراطیت اور دانشورانہ پوز کی متحمل نہیں ہو سکتی تھی۔ مگر منٹو کے فکشن میں آراستہ و پیراستہ انسان کی جگہ کھرے اور سچے کرداروں کا رول اپنانے والے آدمی کو جو مرکزی حیثیت حاصل ہے، اور اندھیرے اجالے سے یکساں طور پر بھری ہوئی زندگی کے سلسلے میں جو ایجابی رویہ ملتا ہے، اس کا سبب بھی شاید یہی ہے کہ منٹو نے اپنے کرداروں کو کبھی معمولی، حقیر اور غیر اہم نہیں سمجھا۔ اپنے آپ کو کبھی اپنے بیان کردہ تجربوں اور کرداروں پر حاوی نہیں ہونے دیا، اپنے افسانے کو ہمیشہ کھل کر سانس لینے کی اجازت دی۔ ایسی ضدی اور بے لوث تخلیقی معروضیت اور اتنے شائستہ انکسار کی حد کو چھوتی ہوئی حسیت کا سراغ منٹو کے معاصرین میں کہیں کہیں (بالخصوص غلام عباس، بیدی اور عصمت کے یہاں) دکھائی تو دیتا ہے، مگر عام نہیں ہے۔ اور شاید ان تینوں کو بھی اپنے اصلاح پسند معاصرین میں وہ اعتبار میسر نہ آسکا، جو مثال کے طور پر کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، یہاں تک کہ خواجہ احمد عباس کے حصے میں آیا۔ منٹو کی جیسی بے پیچ سادگی ('پھندنے' کی قبیل کے) دو تین افسانوں کو چھوڑ کر، اور منٹو کا بے تصنع، انسانی سوز سے مالا مال سماجی موقف 'نیا قانون'، 'بابو گوپی ناتھ' اور 'ہتک' جیسی کہانیوں میں اپنے عروج پر جا پہنچتا ہے۔ منٹو سے پہلے پریم چند کا 'کفن' اور 'پوس کی رات'، اور منٹو کے معاصرین میں بیدی کے 'لاجونتی' کی حیثیت استثنائی ہے۔ اسی وجہ سے اچھے افسانہ نگاروں کی قطار میں (اور یہ قطار بہت چھوٹی نہیں ہے) بھی منٹو کی پہچان سب سے دو ٹوک اور نمایاں ہے۔ وہ اُردو کے، بلکہ ہندوستان اور پاکستان کی تمام زبانوں کے سب سے منفرد اور یاد کیے جانے والے افسانہ نگار ہیں۔

اور اسی لیے، میرا خیال ہے کہ منٹو کو برصغیر کی تقسیم کے ادب کا سب سے نمائندہ افسانہ نگار تسلیم کرنے کے بعد بھی، ہم 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' سے لے کر 'کھول دو'، 'ٹھنڈا گوشت'، 'ٹیٹوال کا کتا'، 'گورمکھ سنگھ کی وصیت'، 'رام کھلاون' جیسی کہانیوں کو صرف تقسیم کی کہانیاں نہیں کہہ سکتے۔ یہاں تقسیم کے ادب کی اصطلاح بس ایک کلیشے بن کر رہ جاتی ہے۔ تقسیم تو صرف ایک تاریخی واقعہ ہے، ایک بہانہ اور ایک حوالہ ہے عام انسان کو اس کی غیر معمولی صورت حال کے سیاق میں دیکھنے اور سمجھنے کا۔ ۱۹۴۷ء کے پس منظر سے 'فریڈم ایٹ مڈنائٹ' جیسی کتابوں کا ظہور تو ایک عام سی بات ہے، مگر اس "ظلمتِ نیم روز" کے افق سے منٹو کی جیسی کسی کہانی کا نمودار ہونا، بہر حال ایک انجانی اور ان بوجھی تخلیقی واردات ہے۔ ایک نئے افسانہ نگار (؟) نے 'سیاہ حاشیے' کو چٹکلے کا نام دیا تھا، شاید اپنی سادہ لوحی کے باعث۔ یہ صرف اپنی انسان ناشناسی اور فن کارانہ محاورے کے تئیں کند ذہنی کا اظہار ہے — ادب اور آرٹ کا کوئی بھی مظہر ایسی اخلاقی بے حسی کا متحمل نہیں ہوسکتا۔ تاریخ پر ادب کی بالادستی کا ایک پہلو یہ بھی ہے۔

انیسویں صدی کے دوران ۱۸۵۷ء کے انقلاب کی طرح، بیسویں صدی میں ۱۹۴۷ء کی تقسیم کے تجربے نے بھی برصغیر کی معاشرتی زندگی اور اُردو کی ادبی روایت کو ایک نئے موڑ سے روشناس کرایا۔ ان واقعات نے ہماری اجتماعی زندگی کے ساتھ ساتھ ہماری فکر کے محور بھی تبدیل کردیے۔ انھی کی تہہ سے ہماری حسیت میں تشدد کی ایک نئی شعریات اور تہذیبی قدروں کے ایک نئے نظام کا ظہور ہوا۔ زندگی کے کئی مرحلوں کی طرح ادب کی روایت، تخلیقی تجربے اور طرزِ احساس کی سطح پر بھی ایک نئے سلسلے کی شروعات ہوئی۔ اس وقت تک منٹو کا شعور اپنے ارتقا کی معلوم منزلیں طے کرچکا تھا۔ اسی لیے، تقسیم کے واقعات نے منٹو کے اعصاب اور احساسات پر تو بے شک بہت دیرپا اثرات مرتب کیے، لیکن ان کی وجہ سے منٹو کی سوچ میں کوئی خاص بدلاؤ نہیں آیا۔ یہ ساری صورت حال منٹو اور اس کے بیشتر معاصرین کے لیے پریشان کرنے والی تھی۔ تاہم، زندگی کی کلیت اور شعور کی وحدت کا جیسا توانا تصور منٹو کے پرانے

افسانوں میں ملتا ہے، تقسیم کے بعد کی تحریروں سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ وہی رواداری اور غیر جانب داری، وہی داخلی تمازت اور فن کارانہ ضبط، گردوپیش کی طرف وہی جذباتی پختگی اور سنگینی کا رویہ۔ منٹو نے نئی صورت حال کو کسی ان ہونی واردات کے طور پر نہیں دیکھا۔ اس کے لیے یہ سارا تماشا زندگی کے پرانے داؤں پیچ، خیر وشر کی ازلی وابدی ترکیب کا حصہ تھا، انسانی ضمیر کی آزمائش کا ایک جانا بوجھا سلسلہ جو قید مقام سے اور تاریخی وقت کے دائرے سے آزاد ہے اور ہمیشہ سے جاری ہے۔ بہ ظاہر، منٹو نے داخلی طور پر ان حالات میں بھی اپنے آپ کو منظم رکھا تھا۔

شاید اسی لیے، منٹو کی کوئی بھی تحریر، حتیٰ کہ اس کی موت سے ایک روز پہلے تک کی جو روداد ابھی انیس ناگی کے واسطے سے سامنے آئی ہے، ان سے کسی بھی سطح پر متعین مفاہیم برآمد نہیں ہوئے، سوائے اس کے کہ منٹو کی مستقل بے چینی اور وحشت کا کچھ اندازہ ضرور کیا جاسکتا ہے۔ تقسیم کے سیاق میں منٹو کی تقریباً درجن بھر کہانیاں معروف ہوئیں، ان میں سے کچھ بدنام بھی بہت ہوئیں، ان پر مقدمے چلے، کچھ کہانیاں ڈراموں میں منتقل کی گئیں۔ ان کی پیش کش کا تار ابھی ٹوٹنے میں نہیں آیا، اور ٹوبہ ٹیک سنگھ نے تو ایک قومی تمثیل کی صورت اختیار کرلی ہے، فریڈرک جیمسن کے لفظوں میں ایک National Allegory۔ دو تین کہانیوں نے (کھول دو، ٹھنڈا گوشت، ٹوبہ ٹیک سنگھ) شدید جذباتی ردِعمل بھی پیدا کیا۔ ان کے واسطے سے منٹو کی غیر جانب داری پر شک کیا گیا اور اس کے نتیجے میں منٹو کی مذمت اور ملامت کا جو طوفان اٹھا، ابھی تک تھما نہیں ہے۔ بہر نوع، تاریخ کے اس فیصلے پر طبع آزمائی اور چون و چرا کی گنجائش ابھی باقی ہے۔ لیکن منٹو کے جن افسانوں کو تاریخ نے ایک عقبی پردہ مہیا کیا تھا، اپنے بے مثال جذباتی توازن اور تاثیر کے باعث، آج بھی اُردو میں وابستگی کے ادب کا بہترین نمونہ کہے جاسکتے ہیں۔ اس انتشار آگیں عہد کی کئی نمائندہ تحریروں نے اپنے مصنفین کو شرمندہ کیا ہے، یہاں تک کہ اب ان تحریروں کو اپنے آپ سے منسوب کرنے میں بھی انھیں تکلف ہوتا ہوگا۔

اس سلسلے میں سب سے بڑی مثال انتظار حسین کی ہے۔ اس واقعے سے انکار آسان نہیں کہ اُردو افسانے کے سیاق میں (ناول کے سیاق میں نہیں) منٹو کے بعد کا زمانہ انتظار حسین کا زمانہ ہے اور جو فکری، اخلاقی، تہذیبی کشادگی انتظار حسین کے افسانوں میں ہے، کہیں اور نظر نہیں آتا۔ لیکن تقسیم کے فوراً بعد کے انتظار حسین میں اور آج کے انتظار حسین میں فرق زمین آسمان کا ہے۔ مگر منٹو کے مضامین، خطوط، افسانے جو ۱۹۴۷ء سے وابستہ تجربوں کی بنیاد پر لکھے گئے، ان کی مثال ایسے نقش کی ہے جو تاریخ کی دیوار سے بالآخر نکل کر باہر آ گئے — (اگر چہ نقش تھا دیوار سے نکل آیا: عرفان صدیقی)۔ ان کا ''سچ'' ہمیشہ کے لیے ہے اور آنے والے زمانوں میں بھی منٹو کے پڑھنے والوں کو شرمندہ کرتا رہے گا، منٹو کو نہیں! ان میں سے کئی تحریریں تاریخ پر تخلیقی تجربے کے تسلط کی نشاندہی کرتی ہیں۔ ہماری اجتماعی تاریخ میں رونما ہونے والی ایک شدنی (ایک mental lapse، ایک aberration) کے بجائے، ہندوستان میں بیسویں صدی کی فرقہ وارانہ سیاست کے ایک منطقی نتیجے کے طور پر۔ یوں متعصبانہ نظر سے دیکھا جائے تو تقسیم ہی نہیں، منٹو کے بارے میں بھی طرح طرح کی خیال آرائی کی جاسکتی ہے۔ ہندوستان اور پاکستان دونوں اپنی جان لیوا غریبی کے باوجود، اس لحاظ سے ثروت مند ہیں۔

مگر ایسی باتوں سے منٹو کی معنویت میں فرق نہیں آتا۔ اس کی معنویت ہے کہ برابر بڑھتی ہی جاتی ہے۔ موجودہ عہدِ خرابی نے اس معنویت تک ہماری رسائی کے لیے بڑی آسانیاں پیدا کردی ہیں۔ ہمارا زمانہ تاریخ کے تشدد کا ہے۔ مگر یہ کہانیاں تو ہر زمانے کے لیے ہیں۔ بہ قول شخصے، کسی خیال کو اس وقت روکنا ناممکن ہوجاتا ہے جب اس کا وقت آن پہنچا ہو! ہمارے کم نصیب عہد کو ضرورت بھی اسی کی ہے — یہی خیال تو منٹو کے تخلیقی موقف کو ایک مضبوط اساس مہیا کرتا ہے۔ لکڑی کی تلواروں سے پتھر نہیں کاٹے جاتے۔

●●●

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، منٹو صدی سمینار، ۱۰ ستمبر ۲۰۱۲ء

منٹو: حقیقت سے افسانے تک

•

منٹو کی موت (۱۸؍جنوری ۱۹۵۵ء) کے بعد سے لے کر آج تک، پچھلے بیالیس برس میں، ہمارے ماحول اور ہمارے ادبی کلچر کے ساتھ ساتھ، ہماری کہانی کا نقشہ بھی بہت تیزی کے ساتھ تبدیل ہوا ہے۔ کہانی کے مقصد، کہانی کی بُنت اور بناوٹ، کہانی کی زبان، کہانی کار کے تجربے اور رول سے متعلق طرح طرح کے رویے سامنے آئے۔ نئے طرزِ احساس کے حساب سے فکری اور فلسفیانہ قسم کی بحثیں بھی بہت ہوئیں۔ کبھی کبھی تو یہ گمان بھی ہوا کہ تکنیک، تجربے اور تصورات کی بحث میں کہانی کہیں پیچھے چلی گئی ہے۔ خود کہانی لکھنے والا حاشیے میں جا بیٹھا ہے اور کہانی کے نقادوں کی دھوم مچی ہوئی ہے۔ انتظار حسین، قرۃ العین حیدر اور ضمیر الدین احمد، ان کے ہم عصروں کی کہانی، پھر ان کے بعد کی اردو کہانی میں کچھ نئی جہتوں کا اضافہ کرنے والوں، مثال کے طور پر نیر مسعود، ن مدہ حسین، انور سجاد، بلراج مین را، سریندر پرکاش، اکرام اللہ، حسن منظر کے مسئلے اس بحث سے الگ ہیں۔ مگر منٹو کے اپنے معاصرین میں بھی کرشن چندر، جنھیں ایشیا کا سب سے بڑا افسانہ نگار کہا گیا، اور ان کے علاوہ دوسرے معروف اور بہتر لکھنے والے مثلاً عصمت، بیدی، حیات اللہ انصاری، احمد ندیم قاسمی، غلام عباس، ممتاز

مفتی، بلونت سنگھ اپنی انفرادیت اور غیر معمولی تخلیقی طاقت کے باوجود ہمارے عہد کے لیے ایک حوالہ نہیں بن سکے۔ یہ تمام افسانہ نگار منٹو سے زیادہ پڑھے لکھے تھے۔ انھوں نے عام طور پر ایک محفوظ اور عافیت کوش زندگی گزاری اور ان سب نے منٹو سے کہیں زیادہ لمبی عمریں پائیں مگر آج، ہم ان لوگوں کی باتیں سرے سے کرتے ہی نہیں، یا کرتے بھی ہیں تو تاریخ کی دھند میں لپٹے ہوئے ایک حوالے کے طور پر۔ ہم ان کی چار چھ کہانیوں کو، کہانی کے فن کی کچھ پائدار قدروں اور اصولوں کے واسطے سے بے شک یاد کرتے ہیں اور پریم چند کی طرح، ان سب کے تاریخی رول کو آج بھی تسلیم کرتے ہیں، ایک قیمتی ورثے کے طور پر، لیکن اس عہد کے تخلیقی تقاضوں سے، اس عہد کے عام مسئلوں سے اور تجربوں سے انھیں جوڑ نہیں پاتے۔ ان میں کئیوں کی بڑائی اس لیے قائم رہے گی کہ انھیں اب پڑھا نہیں جاتا۔ مگر منٹو، آج بھی ایک جیتا جاگتا سوال بنا ہوا ہے۔

سوچنے کی بات یہ ہے کہ منٹو کا معاملہ ان سب سے الگ کیوں ہے؟ کیا صرف اس لیے کہ منٹو بیالیس سال، آٹھ مہینے اور سات دن کی زندگی پانے والے ایک شخص اور ایک افسانہ نگار سے زیادہ ایک لجنڈ اور ایک myth کی شکل اختیار کر چکا ہے؟ اپنے آپ میں ایک کہانی بن گیا ہے، ایسی کہانی جو ہماری حیرتوں کو جگائے رکھتی ہے؟ وقت نا وقت ہمارے احساس پر دستک دیتی رہتی ہے؟ کچھ نئے لکھنے والے منٹو کو اسی روشنی میں دیکھتے ہیں اور اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ آج کی کہانی کو منٹو (اور کسی قدر بیدی) کے سائے سے بچ کر سمجھنے کی ضرورت ہے۔ ان کا خیال ہے کہ منٹو کی یہ زندگی سے دراز تر پرچھائیں، جب تک سامنے سے ہٹ نہ جائے، نئے لکھنے والوں تک ٹھیک سے نظر پہنچے گی ہی نہیں اور ان کی قد و قامت کا صحیح اندازہ نہیں ہو سکے گا۔ ہر بامعنی کہانی، ایسی کہانی جس میں اپنے بل پر زندہ رہنے اور ہمارے شعور میں اپنے لیے ایک مستقل جگہ بنا لینے کی صلاحیت ہو، اپنے سامنے پھیلی ہوئی دھند کی صفائی خود کرتی ہے۔ پڑھے جانے اور سمجھے جانے کی ضرورت کا احساس بھی خود ہی پیدا کرتی

ہے۔ اپنی پرکھ کا ایسا پیمانہ بناتی ہے جسے آسانی سے توڑا نہ جاسکے۔ اپنی بصیرت اور اپنے پڑھنے والے کی بصیرت سے ایک اٹوٹ رشتہ قائم کرتی ہے۔ صرف اپنے مقصد کی بلندی اور پاکیزگی، اپنے اندر چھپے ہوئے علم اور اپنے مصنف کی نیک نیتی کے زور پر نہیں چلتی۔ کہانی کا مسئلہ، سماجی علوم کی طرح صرف سمجھنے سمجھانے کا نہیں ہے۔ کہانی کار ہم پر کچھ ثابت کرنا نہیں چاہتا۔ نہ اپنے گریبان سے کبوتر نکال کر دکھانا چاہتا ہے۔ اور کوئی بھی کہانی، صرف عقلی استدلال کی طاقت پر کھڑی نہیں رہ سکتی۔ اپنے ترقی پسند ہم عصروں کے مقابلے میں، منٹو کے باقی رہنے کا سبب یہی ہے کہ منٹو نے کہانی میں نہ تو علم کا سہارا لیا، نہ عقیدے کا، نہ آئیڈیالوجی کا، نہ کرتب بازی کا۔ منٹو کی طاقت اس کا مطالعہ اور تفکر نہیں بلکہ اس کا کھرا پن اور سچائی ہے۔ منٹو کا تجربہ اور ادراک ہے۔ اس کی ہنرمندی ہے۔ منٹو کی کہانی کبھی جھوٹ نہیں بولتی اور اسی لیے پڑھنے والوں کو پریشان کرتی ہے۔ اور منٹو کی کہانی کا سچ بھی ایک نئی انوکھی صورت میں اجاگر ہوتا ہے۔ مارسل پراؤست نے جو ایک بات کہی تھی کہ کائنات ہر بڑے فن کار کے ساتھ ایک بار پھر سے بنتی ہے، تو منٹو کی کہانی کے ساتھ اصل معاملہ یہی ہے۔ وہ کائنات کی ہر شے کو اور ہر شخص کو اپنی آنکھ سے دیکھتا ہے اور اپنی فن کارانہ ضرورت اور طلب کے مطابق اسے ہمارے سامنے لاتا ہے۔ چناں چہ، اپنی کہانی سے خود کو غائب کر دینے کے بعد بھی وہ ہماری آنکھ سے اوجھل نہیں ہوتا۔ منٹو کے معاصرین میں، اور اس کے بعد بھی، کسی دوسرے کہانی کار نے، اپنی ہستی اور اپنی کہانی میں ایسا انوکھا تال میل پیدا نہیں کیا۔ منٹو کی پوری زندگی ایک کبھی نہ بجھنے والی پیاس اور ایک کبھی نہ ختم ہونے والی تلاش کہی جاسکتی ہے۔ اور اس کی تلاش ایک بے تابانہ اخلاقی، معاشرتی اور فن کارانہ تلاش تھی۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اس تلاش کی بنیادیں صرف جسمانی اور مادی نہیں تھیں۔ اس لیے منٹو کی کہانی طے شدہ اور اکہرے مقاصد اور معنوں کی کہانی نہیں ہے۔ ہم منٹو کی شخصیت کے جادو اور اس کے myth کو الگ کر کے بھی اس کی کہانیوں پر بات کر سکتے ہیں اور ان کی خوبیاں گنوا سکتے ہیں۔ منٹو کا کارنامہ یہ ہے کہ اس

نے کل وقتی ادیب کے طور پر زندگی گزاری۔ ۱۹۴۷ء سے پہلے اور بعد کے ایسے دور میں منٹو نے اپنی بہترین کہانیاں لکھیں، جب ہمارے بیش تر ادیب اپنے معاشرے کے فلسفی اور راہبر بننے کے چکر میں الجھے ہوئے تھے۔ سچی تخلیقی استعداد کے بجائے وہ صرف نظریاتی اشتراک اور وابستگی کی بنیاد پر ایک دوسرے کا مرتبہ طے کرتے تھے۔ اس زمانے میں منٹو کے باہر ہی نہیں، اندر بھی ایک پاگل کر دینے والی کشمکش جاری تھی۔ منٹو کی کہانی، اسی لیے، فقط ایک سماجی اور سیاسی آشوب کی کہانی نہیں ہے۔ تقسیم اور فسادات اور اس زمانے کی اجتماعی زندگی کے واسطے سے ہم منٹو کے موضوعات تک تو پہنچ سکتے ہیں، مگر منٹو کی کہانی تک پہنچنے کے لیے ہمیں ایک ایسی ذاتی دستاویز کو بھی نظر میں رکھنا ہوگا جسے منٹو نے اپنے آپ سے لاتعلقی کے ایک پتھریلے احساس کے ساتھ قلم بند کیا ہے۔ اس سلسلے میں منٹو کے خطوں سے اور مضامین سے بھی مدد لی جا سکتی ہے۔ کچھ اقتباس:

> میں خود بہت sentimental ہوں مگر میں سمجھتا ہوں کہ ہمیں افسانوں میں sentiment زیادہ نہیں بھرنا چاہیے۔ آپ کے افسانوں کے مطالعہ کرنے کے بعد مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ sentiment آپ کی میخ تک پہنچ چکا ہے اس کو دبانے کی کوشش کیجیے۔
>
> (منٹو بنام ندیم، مئی ۱۹۳۷ء)

●

> ''میں اس افسانہ نگار کا قائل ہوں جس کی تخلیق دیکھنے کے بعد ہم کچھ دیر سوچیں۔''
>
> (منٹو بنام ندیم، مئی ۱۹۳۷ء)

●

> ''زندگی کو اس شکل میں پیش کرنا چاہیے جیسی کہ وہ ہے، نہ کہ وہ جیسی

تھی، یا جیسے ہو گی اور جیسی ہونی چاہیے۔''

(منٹو بنام ندیم، نومبر ۱۹۳۸ء)

●

''یہ راجندر سنگھ صاحب بیدی کون ہیں؟ ——— یہ بھی مٹی کے ڈھیلے معلوم ہوتے ہیں۔ خوب لکھتے ہیں۔ ان کے افسانے آپ غور سے پڑھا کریں۔''

(منٹو بنام ندیم، جنوری ۱۹۳۹ء)

●

''ندیم صاحب، ابھی تک میں جو کچھ چاہتا ہوں نہیں لکھ سکا۔ پریشانیاں اس قدر ہیں کہ خیالات گڈمڈ ہو جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ، جو کچھ بھی کہنا چاہتا ہوں، اس کو سننے کے لیے کون تیار ہے۔ پرسوں بازار میں فٹ پاتھ پر ایک آدمی کو بیٹھے دیکھ کر دماغ میں معاً ایک افسانے کا پلاٹ آیا ہے۔''

(منٹو بنام ندیم، اگست ۱۹۴۰ء)

●

''ایک عرصے سے اپنے وجود کو تورگنیف کے الفاظ میں 'چھکڑے کے پانچویں بے معنی پہیے' کے مانند فضول سمجھتا ہوں۔ اس لیے میں نے چاہا کہ کسی کے کام آسکوں۔ کھائی میں پڑی ہوئی اینٹ اگر کسی دیوار کی چنائی میں کام آسکے تو اس سے بڑھ کر وہ اور کیا چاہ سکتی ہے۔''

(منٹو بنام ندیم، اپریل ۱۹۳۷ء)

●

''شاید آپ کو معلوم نہیں کہ میں نے خود کو کبھی ادیب کی حیثیت سے پیش نہیں کیا۔ میں ایک شکستہ دیوار ہوں جس پر سے پلستر کے ٹکڑے گر کر زمین پر مختلف شکلیں بناتے رہتے ہیں۔''

(منٹو بنام ندیم، فروری ۱۹۳۷ء)

●

''میری زندگی ایک دیوار ہے جس کا پلستر میں ناخنوں سے کھرچتا رہتا ہوں، کبھی چاہتا ہوں کہ اس کی تمام اینٹیں پراگندہ کردوں۔ کبھی یہ جی میں آتا ہے کہ اس کے ملبے کے ڈھیر پر ایک نئی عمارت کھڑی کردوں۔ اسی ادھیڑبُن میں لگا رہتا ہوں۔ دماغ ہر وقت کام کرنے کے باعث تپتا رہتا ہے۔ میرا نارمل درجۂ حرارت ایک ڈگری زیادہ ہے جس سے آپ میری اندرونی تپش کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔''

(منٹو بنام ندیم، فروری ۱۹۳۹ء)

●

منٹو صرف زندگی کا تماشائی نہیں آپ اپنا تماشائی بھی ہے اور اپنی کہانیوں میں اپنے آپ کو پروجیکٹ کیے بغیر ہمیں جو تماشا دکھاتا ہے اس میں منٹو کی اپنی ذات بھی شامل ہے۔ مگر، اس سب کے ہوتے ہوئے بھی منٹو نہ تو کبھی جذباتی ہوتا ہے، نہ کسی بیرونی مقصد کو اس تماشے میں مداخلت کی اجازت دیتا ہے۔ منٹو اپنے پورے اعصابی نظام کی مدد سے اپنی مطلوبہ سچائی تک پہنچتا ہے، اپنے تجربے کو سمجھتا اور دکھاتا ہے، اسی کے ساتھ ساتھ اپنے اعصابی عمل کی نگرانی کا فریضہ بھی انجام دیتا رہتا ہے تاکہ کہانی کہانی ہی رہے، پمفلیٹ یا اوپر سے لادے گئے کسی مینی فیسٹو کا بیان، اعلان اور اقرار نہ بن جائے۔ عام ترقی پسندوں کے برعکس منٹو زندگی کے تمام معاملات میں، حقیقت کے صرف ایک تصور کی رہ نمائی قبول نہیں کرتا اور جانتا ہے کہ

تجربے کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ حقیقت کے معنی بھی بدلتے جاتے ہیں۔ اس کی وہ معتوب اور بدنام کہانیاں ـــــ 'کالی شلوار'، 'دھواں'، 'بو'، 'ٹھنڈا گوشت'، اور 'کھول دو'، جن پر فحاشی کے مقدمے چلے، حقیقت کے اس تجربے اور تصور سے جڑی ہوئی ہیں جن کا سامنا کرنے کی ہمت عام لوگوں کی بات تو الگ رہی، منٹو کے بہت سے معاصر ادیبوں میں بھی نہیں تھی۔ ان سب کے لیے، حقیقت ایک روایتی اور رسمی ضابطہ تھی، اتفاق رائے سے طے کی جانے والی بات، منٹو کے لیے حقیقت اس کا اپنا شعور اور اس شعور کی گرفت میں آنے والی واردات تھی۔ منٹو کے شعور کی طرح، اس کی شخصیت بھی اندر سے بہت مضبوط تھی، بہ ظاہر بہت ملائم، ذرا ذرا سی بات کا اثر لینے والی اور چھوٹے سے مظہر کا، اشیاء اور اشخاص کی اہمیت کا احساس رکھنے والی، لیکن اندر سے اتنی ہی روادار اور سنگین بھی۔ 'ٹھنڈا گوشت' اور 'کھول دو' میں حقیقت کی ہولناکی آج بھی پڑھنے والے کے حواس کو اور حسیت کو تتر بتر کر کے رکھ دیتی ہے۔ لیکن منٹو نے یہاں جس تخلیقی ضبط سے کام لیا ہے اور اپنے آپ کو بے قابو ہونے سے بچایا ہے اس کی کوئی مثال ہمیں اس عہدِ وحشت کی کہانیوں میں نہیں ملتی۔ اس کا سبب یہ ہے کہ منٹو اپنی ہستی کے ساتھ ساتھ اپنی کہانی کا بھی ایک منظم، گہرا، دیانت دارانہ شعور رکھتا تھا۔ کہانی کے فن کی بابت منٹو کے ہم عصر افسانہ نگاروں میں ایک بیدی کو چھوڑ کر، کسی اور نے شاید بہت سوچ بچار کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ اچھی کہانی اور بری کہانی کے فرق پر دھیان نہیں دیا۔ اسی لیے، کسی اور کے ہاں منٹو کی جیسی گہری اور ذہین بصیرتیں بھی نہیں ملتیں۔ مضامین سے کچھ اقتباس۔

> ''اب یا تو ادب ہے، ورنہ ادب نہیں ہے۔ آدمی یا تو آدمی ہے ورنہ آدمی نہیں ہے، گدھا ہے، مکان ہے، میز ہے یا اور کوئی چیز ہے۔''

(منٹو: ادب جدید)

•

''آج کا ادیب ایک غیر مطمئن انسان ہے۔ وہ اپنے ماحول، اپنے

نظام، اپنی معاشرت، اپنے ادب، حتیٰ کہ اپنے آپ سے بھی غیر مطمئن ہے۔"

(منٹو۔ ادب جدید)

●

"راجہ صاحب محمود آباد اور ان کے ہم خیال کہتے ہیں: یہ سراسر بے ہودگی ہے، تم جو کچھ لکھتے ہو خرافات ہے —— میں کہتا ہوں، بالکل درست ہے۔ اس لیے کہ میں بے ہودگیوں اور خرافات ہی کے متعلق تو لکھتا ہوں۔"

●

"چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے، میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہوسکتی۔ میری ہیروئن چکلے کی ایک ٹکھیائی رنڈی ہوسکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے اور دن کو سوتے میں کبھی کبھی یہ ڈراؤنا خواب دیکھ کر اٹھ بیٹھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے آیا ہے۔"

●

"میں ہنگامہ پسند نہیں۔ میں لوگوں کے خیالات و جذبات میں ہیجان پیدا کرنا نہیں چاہتا۔ میں تہذیب و تمدن کی چولی کیا اتاروں گا جو ہے ہی ننگی۔ میں اسے کپڑے پہنانے کی کوشش بھی نہیں کرتا اس لیے کہ یہ میرا کام نہیں، درزیوں کا ہے۔"

●

"ڈرپوک آدمی ہوں، جیل سے بہت ڈر لگتا ہے۔ یہ زندگی جو بسر کر رہا

ہوں، جیل سے کم تکلیف دہ نہیں۔ اگر اس جیل کے اندر ایک اور جیل پیدا ہو جائے اور مجھے اس میں ٹھونس دیا جائے تو چٹکیوں میں میرا دم گھٹ جائے گا۔ زندگی سے مجھے پیار ہے۔ حرکت کا دلدادہ ہوں۔ چلتے پھرتے سینے میں گولی کھا سکتا ہوں۔ لیکن جیل میں کھٹمل کی موت نہیں مرنا چاہتا۔ یہاں اس پلیٹ فارم پر یہ مضمون سناتے سناتے آپ سب سے مار کھا لوں گا اور اُف تک نہیں کروں گا۔ لیکن ہندو مسلم فساد میں اگر کوئی میرا سر پھوڑ دے تو میرے خون کی ہر بوند روتی رہے گی۔"

●

"میں آرٹسٹ ہوں۔ اوچھے زخم اور بھدے گھاؤ مجھے پسند نہیں۔ جنگ کے بارے میں کچھ لکھوں اور دل میں پستول دیکھنے اور اس کو چھونے کی حسرت دبائے کسی تنگ و تاریک کوٹھڑی میں مر جاؤں، ایسی موت سے تو یہی بہتر ہے کہ لکھنا وکھنا چھوڑ کر ڈیری فارم کھول لوں اور پانی ملا دودھ بیچنا شروع کر دوں۔"

(ادب جدید، یکم جنوری ۱۹۴۴ء)

●

"میرے افسانے تندرست اور صحت مند لوگوں کے لیے ہیں، نارمل انسانوں کے لیے جو عورت کے سینے کو عورت کا سینہ ہی سمجھتے ہیں اور اس سے زیادہ آگے نہیں بڑھتے۔ جو عورت اور مرد کے رشتے کو استعجاب کی نظر سے نہیں دیکھتے، جو کسی ادب پارے کو ایک ہی دفعہ نگل نہیں جاتے...
...روٹی کھانے کے متعلق ایک موٹا سا اصول ہے کہ ہر لقمہ اچھی طرح چبا کر کھاؤ، لعاب دہن میں اسے خوب حل ہونے دو تا کہ معدے پر

زیادہ بوجھ نہ پڑے اور اس کی غذائیت برقرار رہے ـــــ پڑھنے کے لیے بھی یہی موٹا اصول ہے کہ ہر لفظ کو، ہر سطر کو، ہر خیال کو اچھی طرح ذہن میں چباؤ۔ اس لعاب کو جو پڑھنے سے تمہارے دماغ میں پیدا ہوگا، اچھی طرح حل کرو کہ جو کچھ تم نے پڑھا ہے، اچھی طرح ہضم ہوسکے۔ اگر تم نے ایسا نہ کیا تو اس کے نتائج برے ہوں گے جس کے لیے تم لکھنے والے کو ذمہ دار نہ ٹھہرا سکو گے ـــــ وہ روٹی جو اچھی طرح چبا کر نہیں کھائی گئی، وہ تمہاری بدہضمی کی ذمہ دار کیسے ہوسکتی ہے۔''

(منٹو: تحریری بیان)

●

''ہم جادوگروں کے منتروں اور ان کے توڑ کی باتیں کرسکتے ہیں۔ ہم عمل ہمزاد اور کیمیا گری کے متعلق جو منہ میں آئے کہہ سکتے ہیں۔ ہم داڑھیوں، پائجاموں اور سر کے بالوں کی لمبائی پر جھگڑ سکتے ہیں۔ ہم روغن جوش، پلاؤ اور قورمہ بنانے کی نئی نئی ترکیبیں سوچ سکتے ہیں۔ ہم یہ سوچ سکتے ہیں کہ سبز رنگ کے کپڑے پر کس رنگ اور کس قسم کے بٹن سجیں گے ـــــ ہم ویشیا کے متعلق کیوں نہیں سوچ سکتے۔

ویشیا کا مکان خود ایک جنازہ ہے جو سماج اپنے کندھوں پر اٹھائے ہوئے ہے۔ وہ اسے جب تک کہیں دفن نہیں کرلے گا، اس کے متعلق باتیں ہوتی ہی رہیں گی۔ یہ لاش گلی سڑی سہی، بدبودار سہی، متعفن سہی، بھیانک سہی، گھناؤنی سہی، لیکن اس کا منہ دیکھنے میں کیا ہرج ہے۔ کیا یہ ہماری کچھ نہیں لگتی ـــــ کیا ہم اس کے عزیز و اقارب نہیں۔''

(منٹو: سفید جھوٹ)

●

''ہم لکھنے والے پیغمبر نہیں۔ ہم ایک ہی چیز کو، ایک ہی مسئلے کو مختلف حالات میں مختلف زاویوں سے دیکھتے ہیں اور جو کچھ ہماری سمجھ میں آتا ہے، دنیا کے سامنے پیش کر دیتے ہیں اور دنیا کو کبھی مجبور نہیں کرتے کہ وہ اسے قبول ہی کرے۔

ہم قانون ساز نہیں۔ محتسب بھی نہیں۔ احتساب اور قانون سازی دوسروں کا کام —— ہم حکومتوں پر نکتہ چینی کرتے ہیں، لیکن خود حاکم نہیں بنتے، ہم عمارتوں کے نقشے بناتے ہیں، لیکن ہم معمار نہیں، ہم مرض بتاتے ہیں لیکن دواخانوں کے مہتمم نہیں۔

ہماری تحریریں آپ کو کڑوی اور کسیلی لگتی ہیں۔ مگر اب تک جو مٹھاسیں آپ کو پیش کی جاتی رہی ہیں، ان سے انسانیت کو کیا فائدہ ہوا ہے؟ نیم کے پتے کڑوے سہی مگر خون ضرور صاف کرتے ہیں۔''

(منٹو: افسانہ نگار اور جنسی مسائل)

●

کہانی کے آرٹ اور کہانی کار کے رول اور منصب سے متعلق یہ باتیں کسی بھی طرح کے گھماؤ پھراؤ اور پیچ سے خالی ہیں۔ منٹو نے کہانی کو اکیڈمکس (academics) کے جال سے نکال کر، کہانی اور کہانی کار اور کہانی کا تجربہ فراہم کرنے والی زندگی کے آپسی رشتوں پر زور دیا ہے۔ ان ہی رشتوں کی روشنی میں منٹو نے اپنے اور اپنی کہانی کے سروکاروں کی نشان دہی بھی کی ہے۔ ان اقتباسات میں منٹو نے جو کچھ بھی کہا ہے اس کے پیچھے مسئلہ صرف ادبی نہیں ہے۔ یہ ایک بنیادی انسانی مسئلہ ہے جس کی جڑیں کہانی کی جمالیات اور زندگی کی سماجیات میں پھیلی ہوئی ہیں۔ ان میں، منٹو نے کہانی کار کے لیے، سیکھنے (learning) کے جس پروسس کی طرف توجہ دلائی ہے، اس کا کوئی تعلق کتاب سے، فلسفے سے، یا نظریے سے نہیں ہے۔ نئی

کہانی کے علم برداروں میں پڑھنے والوں سے دوری، اور پڑھنے والوں کو متاثر کرنے سے جو معذوری دکھائی دیتی ہے، اس کا بنیادی سبب یہی ہے کہ کہانی میں سیکھنے (learning) اور 'بھول جانے' (unlearning) کی سرگرمی کے مابین تال میل پیدا کرنا وہ نہیں جانتے۔ منٹو ہمیشہ ٹھوس واقعات اور اشخاص کے واسطے سے زندگی کے بارے میں سوچتا رہا۔ اور اس معاملے میں منٹو نے ارتکاز (concentration) کی جس صلاحیت کا ثبوت دیا ہے اس کی مثالیں ہمیں پریم چند سے لے کر کرشن چندر، عصمت اور بیدی تک بس گنتی کی کچھ کہانیوں میں ملتی ہے۔ منٹو کے مشاہدے میں باریک بینی اور نوکیلا پن بہت ہے اور زندگی یا افراد کے وجود سے جڑی ہوئی کسی بھی چیز کو وہ نظر انداز نہیں کرتا۔ مگر اِدھر اُدھر کی سینکڑوں تفصیلات اور جزئیات کے ہجوم میں، اپنے نقطۂ ارتکاز اور اپنے تخلیقی نشانے (target) سے اس کی نگاہ کبھی ہٹتی نہیں۔ غیر ضروری لفظوں سے، غیر ضروری چیزوں اور باتوں کے بیان سے وہ ہمیشہ اپنے آپ کو بچائے رکھتا ہے۔ اسی لیے، اس کی کہانی میں تاثر کی وحدت برقرار رہتی ہے۔ منٹو نہ تو اپنے آپ کو بکھرنے کی اجازت دیتا ہے، نہ اپنی کہانی کو۔ عصمت، بیدی اور منٹو کے برعکس روایتی ترقی پسندوں کے یہاں ہمیں جو انشا پردازی، بیان بازی، جذباتیت، بلند آہنگی، مبالغہ اور بکھراؤ دکھائی دیتا ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ کہانی اور کہانی کار کے حدود کا احساس ان کے یہاں ناپید ہے۔ لکھتے وقت انھیں اس بات کا خیال نہیں رہتا کہ تھمنا کہاں ہے۔ انھوں نے زندگی کے آشوب سے زیادہ اس کے آدرشوں کو ذہن میں رکھا، اور ان آدرشوں میں ایسے الجھے کہ اپنے کرداروں کی ہیئت اور حیثیت بھی بھلا بیٹھے۔ ایسا نہیں ہے کہ منٹو کو آدرشوں کی اور تصورات کی عظمت کا احساس نہ رہا ہو اور وہ انسانی جذبے یا خیال کو ایک حسیاتی حقیقت کے طور پر دیکھنے کی صلاحیت سے عاری ہو۔ منٹو کے لیے حقیقت ایک احساس اور آگہی بھی ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو منٹو اپنے اخلاقی موقف کے سلسلے میں اتنا حساس اور چوکنا نہ رہتا۔ لیکن، اپنے اخلاقی موقف کے ساتھ اپنے کرداروں کی صورت گری کے سلسلے میں بھی منٹو سے کبھی غفلت نہیں ہوتی۔ پریم چند

کی سوا تین سو کے قریب کہانیوں کو ملا کر منٹو کے تمام معاصرین کی کہانیوں کے حساب سے بھی دیکھا جائے تو کسی اور نے اتنے جان دار، اتنے یاد رہ جانے والے، ہمیں بے چین اور بدحواس کرنے والے کردار وضع نہیں کیے جتنے کہ منٹو نے۔ منٹو کے یہاں یہ امتیاز اس لیے پیدا ہوا ہے کہ اس کا شر (evil) کا ادراک بہت وسیع تھا۔ اور شر یا بدی کو منٹو نے صرف اندھیرے کی آماج گاہ کے طور پر نہیں دیکھا۔ بابو گوپی ناتھ، ممد بھائی، سہائے، ممی، شاردا، موذیل، ایشر سنگھ، سلطانہ، سوگندھی، یہ سب کے سب تاریکی، گندگی اور گناہ کی منڈیر سے جھانکتے ہوئے کچھ روشن چہرے ہیں، فراق کے لفظوں میں دریائے معاصی کے کنارے پر اُگے ہوئے پودے۔ منٹو کو احساسات کی طاقت اور قیمت معلوم تھی مگر احساسات سے زیادہ دل چسپی اسے انسانوں سے تھی۔ اور انسان اور انسانیت کے رسمی تصورات، جنھیں روایتی ترقی پسندی نے، اور ہماری مڈل کلاس اخلاقیات نے رواج دیا تھا، منٹو کے حلق سے کبھی نیچے نہیں اتر سکے۔ انسان اور انسان دوستی کا جو خاکہ منٹو کے شعور نے مرتب کیا تھا، وہ خاصا پیچیدہ تھا۔ اس خاکے میں نیکی اور بدی کی لکیریں آپس میں گتھی ہوئی ہیں۔ منٹو نے لکھا تھا:

> ''ہم رجائی ہیں۔ دنیا کی سیاہیوں میں بھی ہم اجالے کی لکیریں دیکھ لیتے ہیں۔ ہم کسی کو حقارت کی نظر سے نہیں دیکھتے — چکلوں میں جب کوئی ٹکھیائی اپنے کوٹھے پر سے کسی راہ گیر پر پان کی پیک تھوکتی ہے تو ہم دوسرے تماشائیوں کی طرح نہ تو کبھی اس راہ گیر پر ہنستے ہیں اور نہ کبھی اس ٹکھیائی کو گالیاں دیتے ہیں۔
>
> انسان ایک دوسرے سے کوئی زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ جو غلطی ایک مرد کرتا ہے، دوسرا بھی کرسکتا ہے۔ جب ایک عورت بازار میں دکان لگا کر اپنا جسم بیچ سکتی ہے، تو دنیا کی تمام عورتیں ایسا کرسکتی ہیں۔
>
> جب کسی اچھے خاندان کی جوان، صحت مند اور خوب صورت لڑکی کسی

مریل، بدصورت اور قلاش لڑکے کے ساتھ بھاگ جاتی ہے تو ہم اسے ملعون قرار دیں گے۔ دوسرے اس لڑکی کا ماضی، حال اور مستقبل اخلاق کی پھانسی میں لٹکا دیں گے، لیکن ہم وہ چھوٹی سی گرہ کھولنے کی کوشش کریں گے جس نے اس لڑکی کے ادراک کو بے حس کیا۔"

(منٹو: افسانہ نگار اور جنسی مسائل)

■

منٹو نے ہر رنگ میں حقیقت کا اور زندگی کا اثبات کرنا چاہا۔ اسی لیے، دوسرے تمام افسانہ نگاروں کی بہ نسبت، منٹو کو ایک، کہیں زیادہ کٹھن اور لمبی آزمائش سے گزرنا پڑا۔ منٹو کی اپنی کہانی بھی ایک دہشتوں بھری اور گمبھیر جسمانی اور روحانی جدوجہد کی کہانی ہے۔ ایسے مہیب تجربوں کا بوجھ اٹھانا کسی جعلی اور چھوٹی شخصیت کے بس کی بات نہیں۔ چناں چہ ایک ایسے دور میں، جب سمٹی اور سکڑی ہوئی شخصیتوں، تجربے سے عاری تصورات، اور زندگی کے چھوٹے چھوٹے حقیر مقاصد نے کہرام مچا رکھا ہے، منٹو کی سی سچی اور جیتی جاگتی شخصیت کا ایک افسانے کے طور پر دکھائی دینا، حیرانی کی بات نہیں ہے۔

البتہ، اس سلسلے میں ایک بات ہمیں یاد رکھنی چاہیے، یہ کہ منٹو کو ایک myth کی حیثیت، منٹو کے اپنے مداحوں اور منٹو کے تنقید نگاروں نے دی ہے۔ ان میں منٹو کے معترضین بھی ہیں اور مخالفین بھی۔ منٹو کے عہد میں ایسی ہی ایک اور mythical figure میرا جی کی تھی۔ مگر اس فرق کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے کہ میرا جی نے اپنی شخصیت کا خود اپنی شعوری اور غیر شعوری کوششوں سے ایک طلسم باندھا تھا، جب کہ منٹو بہ طور انسان اور منٹو کا لکھا ہوا افسانہ، دونوں خاصے شفاف ہیں اور انھیں بآسانی آر پار دیکھا جا سکتا ہے۔ یوں بھی کوئی جیتی جاگتی شخصیت اپنے آپ میں لجنڈ نہیں ہوتی، دوسرے اُسے لجنڈ بنا دیتے ہیں۔

●●●

منٹو اور نیا افسانہ

●

اُردو افسانے کی تاریخ میں منٹو کی جگہ اتنی محفوظ، اور ہمارے فکشن کی روایت میں ان کا مرتبہ اتنا مستحکم ہے کہ اب منٹو کے بارے میں محض تحسین اور عقیدت کے اظہار کا کچھ بھی مطلب نہیں نکلتا۔ اپنی حیثیت کا تعین خود منٹو نے جس طرح کیا تھا، اپنی مختلف تحریروں، یہاں تک کہ اپنے کتبے کی عبارت میں بھی، منٹو کے بیشتر قارئین نے اسے بے چون و چرا تسلیم کرلیا ہے۔ منٹو سے متعلق زیادہ تر مضامین اور کتابیں اپنی بابت خود منٹو کی قائم کردہ رایوں کی تفسیر اور ان کا جواز مہیا کرتی ہیں۔ اس واقعے کے مطابق، منٹو اُردو کا سب سے بڑا افسانہ نگار ہے اور اس سے متعلق جو تازہ ترین کتاب میرے سامنے آئی ہے ('آپ کا سعادت حسن منٹو' [منٹو کے خطوط] مرتبہ محمد اسلم پرویز، اشاعت: ممبئی، جنوری ۲۰۱۲ء) اس کے ساتھ مرتب نے ایک منٹو صدی کیلنڈر بھی شائع کیا ہے جس میں منٹو کو ''دنیا کا سب سے بڑا افسانہ نگار'' کہا گیا ہے۔

یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ پرانا یا نیا کوئی بھی دوسرا افسانہ نگار منٹو کی اہمیت کا انکاری نہیں ہے۔ منٹو کے جیسے دعووں کی ہمت بھی کسی نے نہیں دکھائی، بعد کا کوئی افسانہ نگار منٹو کی جیسی شہرت اور مقبولیت بھی نہیں رکھتا۔ یہ حقیقت بھی اہم ہے کہ منٹو کے معاصرین میں ایک اوپندر

ناتھ اشک نے ہی منٹو کو اپنے حریف کے طور پر دیکھا اور منٹو کے بعد آنے والوں میں، ریوتی سرن شرما نے اس کی سیاسی فہم اور غیر جانب داری پر نہایت دندان شکن سوالیہ نشان قائم کیے۔ ہمارے ترقی پسندوں نے اس پر غلاظت نگاری اور رجعت پرستی کے الزامات عاید کیے (سردار جعفری: ترقی پسند ادب)۔ منٹو کے کچھ نادان دوستوں نے منٹو کی انسان دوستی اور اخلاقی مساوات کے تصور کو پس پشت ڈال کر، اسے قوم پرست، وطن پرست اور شاید اپنی ہی قبیل کے میلانات سے سرشار اور مخلص مسلمان دکھانے کی کوشش کی، گویا کہ اسی بے ڈول منطق کا تابع جو ریوتی سرن شرما نے اپنے مضمون میں اختیار کی ہے۔ ظاہر ہے کہ ہر شخص کو اپنے اپنے طور پر منٹو کے افسانوں سے مطلب اور مفہوم برآمد کرنے کا اختیار ہے۔ مگر منٹو کے اپنے کچھ اختیارات اور قاری پر اس کے افسانوں کی طرف عاید ہونے والی کچھ شرطیں بھی ہیں، جنھیں سرے سے نظر انداز کر دینے کا کوئی جواز نہیں ہے۔ ایک بات جو اس کے قاری کو ہر حال میں یاد رکھنی چاہیے، یہ ہے کہ منٹو اول و آخر ایک افسانہ نگار تھا، اپنے عہد کا مورخ، وقائع نویس، فلسفی یا آئڈیالاگ نہیں تھا۔ اس کی حقیقت پسندی بھی ایک آرٹسٹ کی حقیقت پسندی تھی، کسی صحافی یا سماجی مبصر کی حقیقت پسندی نہیں تھی۔ یہ ایک فطری اور تخلیقی ذہانت سے مالا مال آرٹسٹ کی حقیقت پسندی تھی جو عام زندگی اور سچائی کو بھی، اپنی فنی احتیاج کے مطابق نئے سرے سے وضع کرتا ہے۔ منٹو کے احساسات میں کشمکش کا جو مستقل انداز دکھائی دیتا ہے، ایک دائمی اضطراب کی جو کیفیت ملتی ہے، اس کے اسباب آئڈیالوجیکل اور سیاسی نہیں ہیں۔ منٹو کا شعور جس تناظر کی تہہ سے برآمد ہوا ہے وہ اس کے تمام معاصرین، بالخصوص ترقی پسند افسانہ نگاروں کے شعور سے زیادہ کشادہ ہے اور اپنے قاری کی بصیرت سے ایک منفرد، نجی قسم کا تعلق بھی قائم کرتا ہے۔ تاہم، اس کی بڑائی کے اس اعتراف کے باوجود، افسانہ نگار منٹو کو یہ مربیانہ رویّہ اور رعایت درکار نہیں ہے کہ اسے دنیا کا سب سے بڑا افسانہ نگار بھی قرار دیا جائے، ہر چند کہ اپنے حق میں یہ فیصلہ خود منٹو نے کرلیا تھا۔ مگر اپنی تمام تر خوبیوں کے باوجود، منٹو اس

وژن سے محروم تھا جس کے بغیر کسی ادبی تخلیق میں عظمت کے عناصر رونما نہیں ہوتے۔ منٹو ہمارا سب سے مقبول افسانہ نگار ہے، بڑا visionary نہیں ہے۔ یہی وہ مرحلہ ہے جہاں پریم چند، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کا وژن، تخلیقی مقاصد اور ان کے فکری سروکار منٹو سے آگے بڑھ جاتے ہیں۔ تاہم، منٹو کی انفرادیت اور مرتبے پر اس سے حرف نہیں آتا۔

یہاں ایک اور افسانہ نگار محمد حسن عسکری کا تذکرہ کرنا ضروری ہے، جنھوں نے منٹو کے امتیازات کا شعور ''اُردو افسانے کے اس سنہرے دور'' میں شاید سب سے زیادہ عام کیا، اور منٹو کی موت پر جذباتی ہوئے بغیر عام کیا۔ عسکری بجائے خود بھی ایک غیر معمولی افسانہ نگار تھے، اپنے تمام ہم عصروں سے الگ نظر آنے والے۔ انھوں نے منٹو کی فکری ترجیحات کو بھی سب سے زیادہ سمجھا تھا کہ منٹو ہی کی طرح انسان کی جبلت اور فطرت میں پیوست رویّوں اور تجربوں اور تصورات سے انھیں بھی خاصی دلچسپی تھی اور وہ ان کی منطق کا شعور بھی اپنے دوسرے تمام معاصرین سے زیادہ رکھتے تھے۔ 'جزیرے' اور 'قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے' کے افسانے آج بھی منفرد دکھائی دیتے ہیں، منٹو کے طرز احساس سے دور پاس کی مناسبت رکھنے کے باوجود۔ منٹو کی طرح عسکری بھی انسان کے باطنی تموج اور معاشرتی اقدار اور رسوم کی تہہ میں کلبلاتے ہوئے جذبوں کی عکاسی کے معاملے میں بے خوف تھے۔ مزید برآں، تقسیم اور فسادات کے پیدا کردہ ہیجانات، تشدد کی شعریات اور ہنگامی حالات میں انسانی عمل اور احساس کی غیر متوازن صورتوں کے سلسلے میں ان کی جیسی ذہین بصیرتوں تک کوئی اور نہ پہنچ سکا۔ عسکری کی افسانہ نگاری، ان کے دوسرے فکری مشاغل اور علمی سرگرمیوں کی تہہ میں دب گئی۔ ورنہ واقعہ یہ ہے کہ تقسیم کے دور کے ادب کی ترکیب اور تخلیق کے مضمرات کو انھوں نے جتنی گہری اور حساس نظروں سے دیکھا تھا، کوئی اور نہ دیکھ سکا۔

ایک مخصوص دور کے معاشرتی ہنگاموں سے قطع نظر، سیاسی اور سماجی علوم کے ماہرین کی منٹو میں روز افزوں دلچسپی سے کبھی کبھی یہ اندیشہ ضرور پیدا ہوتا ہے کہ منٹو کا افسانہ اہل علم کے اقتدار

بے جا کا تابع ہوتا جا رہا ہے۔ یہ روش منٹو کی تخلیقی انانیت اور اس کے فنی کمال سے ہم آہنگ نہیں کہی جاسکتی۔ محققہ معلومات کے مطابق، منٹو نے اپنی محدود مختصر تخلیقی زندگی میں کل دو سو اڑتیس افسانے لکھے جن میں سے تین تا حال لاپتہ ہیں، پینسٹھ ڈرامے لکھے اور چوبیس خاکے، جن میں سے ایک غائب ہے (اس اطلاع کے لیے میں پروفیسر شمس الحق عثمانی کا شکر گزار ہوں)۔ ان میں اعلا درجے کی تخلیقات کا تناسب زیادہ نہیں ہے۔ لیکن منٹو کی غیر معمولی تخلیقات، منٹو ہی کے جادو نگار قلم اور انوکھی فنکارانہ بصیرت کا عطیہ ہو سکتی تھیں۔ منٹو کی منتخب تحریروں میں ایک عجیب و غریب بے ساختگی ہے جیسے وہ بغیر کسی بیرونی کاوش کے بس اپنے آپ پھوٹ پڑی ہوں، سبز شاخ پر نئی کونپلوں کی طرح۔ ہمارے فکشن کی روایت کو منٹو سے زیادہ فطری، بے دریغ اور ایک انوکھی اندرونی، ناقابل فہم طاقت سے مالا مال افسانہ نگار نہیں ملا۔

اسی لیے، منٹو کے افسانوں کی تاریخیت، سماجی معنویت اور معاشرتی سیاق پر ضرورت سے زیادہ اصرار اور یکسر غیر تخلیقی سطح پر منٹو کی تعبیر کے عمل سے مجھے زیادہ دلچسپی نہیں ہے۔ منٹو کی اصل ہنر مندی تو اس کی سادہ کاری، اس کے برتاؤ اور اس کے طرز اظہار میں ہے۔ تاریخ اور سیاست کی وضع کردہ سچائیوں کو وہ اپنے شعور کی راہ سے پرے ڈھکیل کر کس طرح ایک نئی اور دائمی سچائی میں منتقل کرتا ہے، انسانی تجربے کی آنی جانی، اور فانی صورتوں کو کیونکر ہمیشگی اور دوام واستحکام کے راستے پر لے جاتا ہے، اس عمل میں اس کا کوئی ثانی نہیں ہے۔ اس کے معاصرین میں یہ ہنر اور سلیقہ منٹو کے بعد، سب سے زیادہ شاید غلام عباس کے حصہ میں آیا تھا، ورنہ تو اپنی بصیرت اور حسیت کے نازک ترین ارتعاشات کے باوجود نہ تو بیدی اس درجۂ کمال تک پہنچ سکے اور نہ ہی اپنی تمام تر دردمندی کے باوجود کرشن چندر اس حیران کن حد امتیاز کو عبور کر سکے۔ 'ہتک'، 'بابو گوپی ناتھ'، 'کالی شلوار'، 'موذیل'، 'دھواں'، 'گورمکھ سنگھ کی وصیت'، 'ٹیٹوال کا کتا'، 'ٹوبہ ٹیک سنگھ'، 'رام کھلاون' اور 'کھول دو' جیسے افسانے صرف کھلی آنکھوں کی گرفت میں

آنے والے مظاہر نہیں ہیں۔ یہ صرف مثالیں ہیں، منٹو کے شاہ کار افسانوں کی فہرست نہیں ہے۔ اس سلسلے میں یہ واقعہ بھی اہم ہے کہ زمان و مکاں کے ایک ہی دائرے میں قصہ گوئی کی فطری اور بے تصنع صلاحیت سے مالا مال لکھنے والوں کا ایسا اجتماع پھر کبھی دیکھنے میں نہیں آیا، منٹو، عصمت، غلام عباس، حیات اللہ انصاری، عسکری اپنے شخصی امتیازات کے ساتھ کم و بیش ایک ہی دور کے لکھنے والے تھے۔ ان میں منٹو نے اپنے بعد کے کچھ لکھنے والوں کے لیے جو ایک ماڈل کی شکل اختیار کر لی تو اس کا کچھ سبب منٹو کی افسانوی شخصیت بھی تھی۔ شخصیت کے اسی عنصر نے منٹو کی جبلی خودسری، سنسنی خیزی اور انانیت کو بھی اساس مہیا کی۔ اس سلسلے میں یہ واقعہ بھی غور طلب ہے کہ منٹو کی تقلید میں پُر جوش لکھنے والوں کی اکثریت، دوسرے اور تیسرے درجے یا مقبول عام (popular) لکھنے والوں پر مشتمل تھی۔ منٹو کے پاس اپنی ہر کمزوری اور کجی کا جواز تھا اور اس کے بیشتر نقادوں نے اسے اس کی اپنی قائم کردہ منطق کے رو سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اسی لیے، منٹو کے افسانوں میں ہم وہی کچھ ڈھونڈتے اور دیکھتے ہیں جو منٹو کی اپنی تلاش کا حاصل تھا۔ ہمارا ذہن اکثر اس طرف نہیں جاتا کہ منٹو کے عہد کی دنیا میں بہت کچھ اور بھی تھا جس کو دیکھنے اور سمجھنے کی مہلت منٹو کو نہ تو اس کی زندگی نے دی نہ زمانے نے، اور اب تو منٹو کے کچھ نقاد اس کے در پے ہیں کہ منٹو کی دنیا کو اور زیادہ سمیٹ دیں۔ اس کی سب سے ضعیف البنیاد مثال منٹو پر فتح محمد ملک کی کتاب ہے۔ یعنی کہ ہم منٹو سے اس کی وہ خوبی بھی چھین لینا چاہتے ہیں جسے تقسیم اور فسادات کے ماحول نے ایک جرأت مندانہ اور غیر معمولی انسانی بنیاد فراہم کی تھی۔ ہر چند کہ پہلی جنگ عظیم کے پیدا کردہ ماحول میں مغرب نے جس پایے کا ادب تخلیق کیا تھا اس کے مقابلے میں ہمارا تقسیم کا نمائندہ ادب کمتر درجے کا ہے، تاہم منٹو نے اس سانحے کو تخلیقی معروضیت اور آزادانہ شعور کے جس زاویے سے دیکھا تھا، اس تک، ایک بیدی کو چھوڑ کر منٹو کے کسی اور ہم عصر کی رسائی نہ ہو سکی۔

یہاں معروضیت کا مطلب عقلیت پسندی ہرگز نہیں ہے۔ تخلیقی آدمی کے لیے تعقل کی راہ

میں ہزار خطرے چھپے ہوئے ہوتے ہیں۔ عقلیت ایک خطرناک اسلحہ ہے۔ کبھی کبھی یہ اس شخص کا کام بھی تمام کردیتی ہے جو اسے کام میں لانا چاہتا ہے۔ یہ جتنا کچھ دیتی ہے اس سے زیادہ چھین لیتی ہے۔ اسی لیے، اپنے بعض معروف ترقی پسند معاصرین کے برعکس، منٹو نے عقلیت پسندی کے نقصان کو تو سمجھ ہی لیا تھا، اسی کے ساتھ ساتھ اس کی فنکارانہ اور تخلیقی بصیرت پر یہ رمز بھی روشن ہوگیا تھا کہ آئیڈیالاگ ہونے کا مطلب، اپنے تخیل کی موت کو قبول کرلینا ہے۔ اس طرح کی شکست فن کار منٹو کی انا پروری سے ہم آہنگ نہیں ہوسکتی تھی، لہٰذا اظہار و بیان کی سطح پر منٹو نے تجربہ پسندی کا راستہ بھی اپنے لیے کھلا رکھا۔ یوں بھی عام اُردو فکشن کی رفتار کے مقابلے میں ہماری زندگی اور وقت کی رفتار تیز تر تھی۔ منٹو نے 'باردۂ شمالی' (اشاعت ۱۹۵۵ء)، 'پھندنے' (اشاعت ۱۹۵۵ء) اور 'کالی کلی' (اشاعت نومبر ۱۹۶۰ء، نقوش، لاہور) جیسے کچھ افسانے، جو لکھے تو شاید صرف تفریح طبع کی خاطر یا خود کو آزمانے کے لیے، اس لیے ہرگز نہیں کہ دوڑتی بھاگتی زندگی کے تغیرات کا ساتھ دیا جائے اور شخصی و اجتماعی زندگی کے تجربوں میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کو ایک نئی لسانی تشکیل کے واسطے سے گرفت میں لیا جاسکے۔ افتخار جالب اور انیس ناگی کی موشگافیوں اور باریک بینی کے باوجود، منٹو کا یہ تجربہ، تجربہ ہی رہا، اُردو افسانے کی روایت میں کسی نئے موڑ، کسی سنگ میل کی حیثیت اسے نہیں مل سکی۔ انور سجاد کا بیان ہے کہ انھوں نے افسانہ لکھنا 'پھندنے' سے سیکھا (شعور، چار، دہلی)۔ لیکن اس سطح پر منٹو کی تقلید کا رنگ ان کے یہاں زیادہ واضح نہیں ہے۔ علاوہ ازیں، یہ واقعہ بھی غور طلب ہے کہ منٹو کو اپنے احساسات پر وارد ہونے والے کسی بھی تجربے کے بیان میں اخفائے حال کی حاجت نہیں تھی۔ وہ بھڑوں کے چھتے میں ہاتھ ڈالنے سے نہیں گھبراتا نہیں تھا کہ خود اس کے اپنے وجود کی زہرناکی نے اسے تخلیق اور ادراک و اظہار کی سطح پر بڑے سے بڑا خطرہ مول لینے کی راہ دکھائی تھی۔ یوں بھی منٹو کے شعور کی تربیت میں جن اشخاص، رویوں اور فکشن کی روایت کے جن وسائل کا رول رہا تھا، ان میں کہیں بھی انسان کو تجرید یا علامت کے طور پر دیکھنے کی

گنجائش نہیں نکلتی تھی۔ انیس ناگی کا یہ قول کہ ''منٹو نے تاثراتی اور رجعلسٹک اسلوب میں جنسی محرومی اور معاشرتی خوف کو 'پھندنے' کے حوالے سے نمایاں کیا ہے، اور یہ کہ اس نوع کے افسانے ''اُردو کے نئے افسانہ نویسوں کے لیے ایک اعلیٰ مہارت کی مثال'' ہیں، شاید منٹو کی ایک وقتی تحریک اور محض تجربہ پسندی کے شوق کی ایک لہر سے زیادہ کچھ اور نہیں ہے۔ اُردو کے نئے افسانہ نگاروں میں علامت اور تجرید سے شغف نے جو بے ہنگم شور برپا کیا، وہ اب مدرسانہ اور مکتبی تحقیق و تفہیم کا موضوع بھی نہیں ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے لفظوں میں ''نئے افسانے کے معمار اعظم'' انور سجاد سے لے کر سمیع آہوجہ اور جدید تر نسل کی ذریات تک، کہیں بھی علامت اور تجرید کا یہ آئین اپنے قدم جما نہ سکا۔ بہ قول انتظار حسین، اس نوع کے نئے لکھنے والے بہت جلد ہچک گئے۔ انور سجاد نے بے شک کچھ غیر معمولی افسانے لکھے مگر وہ جلد ہی تھک کر بیٹھ رہے۔ تجربہ وہی اچھا جو سانس لینے کی طرح فطری بن جائے۔

کہیں ایسا تو نہیں کہ منٹو کے عہد نے حقیقت پسند افسانے اور نیچرل ازم کا جو معیار قائم کیا تھا، اس سے علامتی اور تجریدی افسانے کا تصادم اصلاً ایک مفروضہ تھا۔ یا یہ سارا تصادم صرف مصنوعی اور خیالی یا Fake تھا۔ افسانہ یا تو افسانہ ہوگا یا افسانہ ہوگا ہی نہیں۔ ہمیں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ بیسویں صدی کی چھٹیں دہائی کے دوران، ترقی پسند تحریک پر طاری ہونے والے اضمحلال کے ساتھ، جدیدیت کے میلان کی نمائندگی کا اعلان کرنے والے کچھ افسانہ نگاروں نے ''کہانی کی موت'' کا جو منشور عام کیا، اس کے پس منظر میں تاریخ کی موت، عقیدے کی موت، آئیڈیالوجی کی موت اور شاعری کی موت یہاں تک کہ انسان کی موت کے اعلانات کی گونج بھی تھی۔ کچھ نئے افسانہ نگاروں نے اس مرگ مسلسل کی توسیع کے عمل میں اپنے آپ کو ثابت کرنے کے لیے افسانے کو بھی شامل کر لیا تھا۔ ایک مفروضہ یہ بھی سامنے آیا کہ اب شاعری اور افسانے کے بیچ کی لکیر غائب ہو چکی ہے اور نیا افسانہ ایک نئی تعریف کا طلب گار ہے جو نثر اور نظم کی روایتی تقسیم کو مٹا دے، اسی طرح جیسے نئے معاشرے کے تنہا فرد نے جیتے

جاگتے کردار اور اس کی تجرید یا ہیرو اور اینٹی ہیرو کا امتیاز ختم کردیا ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ روش نئے افسانے کو راس نہیں آئی کہ اس کے نتیجے میں افسانے کا قاری غائب ہوتا جارہا تھا، اور افسانہ نیا ہو یا پرانا، اس کی بقا کی ضمانت یا اس کی survival kit اس کا قاری ہے۔ افسانہ تو افسانہ، ایسی شاعری بھی جو اپنے قاری کے سامنے ایک بے مزہ معمے یا puzzle کے طور پر نازل ہو اور نسخۂ ترکیب استعمال کے بغیر کسی کام کی نہ ہو، زیادہ دنوں تک نہیں چلتی۔ اس کا وجود عدم برابر ہے۔

اگست ۱۹۷۱ء میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ اُردو نے اُردو فکشن پر ایک سہ روزہ سمینار کا انعقاد کیا تھا۔ اُردو کے کئی نامور نئے افسانہ نگار شاید پہلی مرتبہ ایک ضابطہ بند مذاکرے کے لیے یکجا ہوئے تھے۔ اس موقع پر کچھ ایسے پرچے بھی پڑھے گئے جن کی معنویت تا حال باقی ہے۔ مثلاً، سریندر پرکاش نے اپنے مقالے میں کہا تھا:

> ''جدید افسانے کا مقصد یہ قطعاً نہیں کہ افسانہ نگار کچے پکے تجربات، اس کے تعصبات اور اس کے complexes کو پڑھنے والے پر ٹھونسے، بلکہ میں ادب کو اپنی ذات کے اظہار کا ذریعہ نہیں سمجھتا، self-exploration کا ذریعہ سمجھتا ہوں اور اس تجربے میں اپنے قاری کو participate کرنے کے لیے اکساتا ہوں، تاکہ جو نتیجے برآمد ہوں ان کا ایک سا تجربہ دونوں کو میسر ہو۔ میں ادیب کی حیثیت ایک عام آدمی کی سی مانتا ہوں، اسے پیغمبر بنانے کے رویے پر معترض ہوں۔''
>
> (اُردو فکشن: مرتبہ آل احمد سرور، اشاعت ۱۹۷۳ء، ص ۳۶۳)

ہمارے ریڈیکل افسانہ نگار بلراج مین را نے بہت دوٹوک لہجے میں یہ خیال پیش کیا ہے کہ:

> ''جدیدیت کا آغاز چند ایک حساس، دکھی اور برہم نوجوانوں کی تحریک

تھی۔ ان چند لکھنے والوں کی برہمی جو غلط یا صحیح تو ہو سکتی ہے، سچی تھی۔
اس لیے نئی تحریر کا مشکل اور خطرناک کام ہوتا رہا ہے۔ آخر کار وہی ہوا
جو ترقی پسند تحریک کے ساتھ ہوا تھا۔ مفاد پرست آئے، قریب آئے،
گھل مل بیٹھے اور جلد ہی وہ وقت آ گیا جب نئی نسل کی برہمی کا اظہار جو
ایک مثبت قدر ہے، ایک بے ہنگم، بے رخ منشور میں گم ہو گیا۔''

(حوالہ ایضاً۔ ص ۳۱۳)

یاد کیجیے کہ 'کچھوے' (اشاعت ۱۹۸۱ء) میں انتظار حسین نے ''نئے افسانہ نگار کے نام'' جو کھلا خط شامل کیا تھا۔ اس کا خطاب بلراج مین را سے ہی تھا۔ انتظار صاحب نے لکھا تھا:

''میرے عزیز! میرے حریف! نئے افسانہ نگار بلراج مین را! نیا افسانہ تمہیں مبارک ہو۔ مگر مباش منکر غالبؔ کہ در زمانہ تست۔ تم نے باقر مہدی کو بیچ میں ڈال کر مجھ سے جواب طلبی کی ہے۔ تمہارے بیان کے مطابق، وہ کہتے ہیں کہ 'انتظار حسین کی داستان یا کتھا علامتی اور تجریدی افسانے کے لیے بہت بڑا چیلنج ہے۔' ابھی میں نے ان کے رسالے میں ان کا مضمون پڑھا ہے جس میں انھوں نے اپنا بیان دوہرایا ہے اور لکھا ہے، 'نئے افسانے کا مقابلہ ترقی پسند افسانے سے نہیں، بلکہ داستانوی کہانی سے ہے جس کے نمائندے انتظار حسین ہیں۔'''

انتظار صاحب مزید لکھتے ہیں:

''اے نئے افسانہ نگار، اے مرے عزیز! مجھے پتہ ہے کہ نئے افسانہ نگار کے حصے میں بھی کچھ اذیتیں آئی ہیں۔ ایسا نہ ہوتا تو نیا افسانہ کیسے وجود میں آتا، اُردو افسانہ وہی ۳۶ء والی لکیر کا فقیر بنا رہتا۔ اب بھی کتنے ہیں جو اس لکیر کو پیٹے جا رہے ہیں، حالانکہ سانپ نکل چکا ہے، مگر

جو چھوٹی سی اذیت اس فقیر کے نصیب میں لکھی گئی ہے، وہ تمھیں عطا نہیں ہوئی، یعنی نہ مین را کو، نہ سریندر پرکاش کو، نہ اپنے پاکستان کے انور سجاد کو، بس اس اذیت نے مجھے کام کا آدمی نہیں رہنے دیا، ورنہ میں بھی افسانے کی نئی تکنیکیں سیکھ کر نیا افسانہ نگار بننے کی کوشش کرتا۔''

(مجموعہ انتظار حسین، اشاعت ۲۰۰۷ء، ص ۳۵۔۳۴)

یہ ایک دل چسپ تحریر ہے جس میں نئے پرانے افسانے کے مضمرات پر انتظار صاحب نے اپنے مخصوص پیچ دار انداز میں کئی معنی خیز اور بحث طلب باتیں کہی ہیں۔ یہاں ان سب کا احاطہ تو ممکن نہیں، پھر بھی زیر گفتگو موضوع اور مسئلے کے پیش نظر اس تحریر کا ایک اور اقتباس دوہرانا ضروری ہے۔ کہتے ہیں:

''اس برصغیر کے ہزاروں برسوں میں سے مختلف کل میرے تصور میں رچنے لگے۔ اور بھی کل ہوں گے جو میرے اندر ہیں مگر مجھے ان کا شعور نہیں۔ سب دن اور سب زمانے ہمارے اندر ہیں مگر ہم اپنی تنگ ظرفی سے انھیں مار کر ماضی بنا دیتے ہیں اور اپنے اندر دفن کر دیتے ہیں۔ ہمارا اندر ایک بڑا مدفن ہے جس میں جانے کتنے آج، کل بن کر دبے پڑے ہیں۔

جب میں سوچتا ہوں تو مجھے لگتا ہے کہ الف لیلہ، آگ کا دریا اور کتھا سرت ساگر تینوں میرے ہی زمانے کی کتابیں ہیں، سو جیسے میرا ہم عصر بلراج مین را، ویسے میرے ہم عصر سوم دیو جی سو میرے بھائی! یہ تو نہیں ہو سکتا کہ تمھاری خاطر اور تمھارے تنگ سے آج کی خاطر سوم دیو جی کی ہم عصری سے انکار کر دوں۔ آگے تم سوچو!

(حوالہ ایضاً، ص ۳۸)

یہاں سامنے کی بات سریت اور مابعد الطبیعات کے حدود میں داخل ہوگئی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کی اپنی معنویت ہے اور ہر لکھنے والے کے حساب سے اس کا اپنا تناظر۔ اس کی تفصیل میں موضوع سے ہٹ کر بھٹک جانے کا اندیشہ ہے اس لیے سردست میں صرف اتنا عرض کرنا چاہتا ہوں کہ نیا افسانہ تاریخ کے خلاف نہیں، تاریخ کو ایک خاص زاویے سے دیکھنے کے خلاف ہے۔ ہمارا ایک ماضی وہ بھی تو ہے جو محض آرکائیوز کی ملکیت نہیں بن سکا ہے اور صدیوں کی اوبڑ کھابڑ سطح کو پار کرتا ہوا، ہمارے آج یعنی حال کے منطقے میں داخل ہوگیا ہے اور انتظار حسین سمیت بہت سے نئے لکھنے والوں کا مسئلہ بنا ہوا ہے۔ اس اقتباس میں انتظار صاحب کا اشارہ جس ماضی کی طرف ہے، وہ ایک لحاظ سے تحقیقی سطح پر از سرنو وضع کردہ ماضی ہے اور نئے افسانہ نگار کے ادراک اور سر رشتۂ ایجاد کی دریافت اس رویتے نے نئے افسانے میں بے شک ایک نئی جہت کا اضافہ تو کیا ہے مگر اصل مسئلے سے ہمیں دور بھی کردیا ہے۔ بہر نوع یہاں اپنے وقت اور اس گفتگو کے حدود کی وجہ سے اس مسئلے میں الجھنے کے بجائے میں آصف فرخی کے ان چند جملوں پر یہ بات ختم کرنا چاہتا ہوں کہ:

> ''افسانے کا نقاد اگر خود بھی افسانہ نگار ہو تو اس کے ساتھ یہ مشکل درپیش آتی ہے کہ وہ شعوری طور پر اپنے افسانوی عمل یا ترجیحات کی تاویلیں پیش کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ خیر، یہ کوئی شرعی عیب بھی نہیں اس لیے کہ انتظار حسین کی تنقید میں شدت اور چمک آتی ہی اس وقت ہے جب وہ اپنے ایسے کسی تعصب کا جواز پیش کررہے ہوں جو ان کے افسانوی عمل سے پھوٹتا ہو۔

(مقدمہ۔ افسانے کی تلاش: نیر مسعود، اشاعت ۲۰۱۱ء، ص ۸)

مگر انتظار حسین نے ایسے افسانے بھی تواتر کے ساتھ لکھے ہیں جن کی جڑیں ہمارے اور خود انتظار حسین کے مخصوص حال میں دور تک پھیلی ہوئی ہیں اور ان کے واسطے سے جس سچائی کا

ظہور ہوا ہے وہ ''آج'' کے ادب، آرٹ، عوامی ذرائع ابلاغ کی مشترکہ ملکیت اور پہچان ہے۔

یہ ملکیت اور پہچان ہے کیا؟ تخلیقی اضطراب، اداسی اور برہمی کے وہ عناصر جو اس عہد کے شعور کو موجودہ سیاسی کلچر، اقتدار کے عدم توازن، صارفیت، ہائپر ٹکنالوجی، مذہبی تیز نظریاتی شدت پسندی، اور فضائی آلودگی کی دین ہے۔ فطری زندگی کے جوہر، سیاست اور اخلاق یا ادب اور اجتماعی اقدار کے تصور سے دوری نے ہماری دنیا اور زمانے کے لیے جن خطروں کو جنم دیا ہے ان کو سمجھنے سمجھانے کی ذمہ داری جدید سائنس اور ٹکنالوجی سے زیادہ سماجی اور انسانی علوم کے ترجمانوں پر آپڑی ہے۔ ہمارے عہد کا ادب اور آرٹ بھی اس سے مستثنیٰ نہیں ہیں۔ ادیب ہمارے معاشرے کا سب سے کمزور اور بے بسی کے احساس میں مبتلا فرد سہی، مگر اس ذمہ داری کا بوجھ بساط بھر اس نے بھی اٹھا رکھا ہے۔ وہ اپنے عہد کا ضمیر بھی ہے۔ نیر مسعود کے لفظوں میں:

> ''اس معاملے میں افسانہ ذرائع ابلاغ کا مقابلہ نہیں کرسکتا لیکن اس نے مثال کے طور پر فساد اور تشدد کے موضوع کو ترک نہیں کردیا ہے، البتہ افسانہ نگار اس قسم کے واقعات کی تفصیلات بیان کرنے اور ان کی کیمرائی تصویریں دکھانے کے بجائے یہ دکھانے پر زور دیتا ہے کہ یہ خارجی صورت حال فرد کے باطن میں اتر کر کیا اثر کررہی ہے۔''
>
> (افسانے کی تلاش، ص ۶۲)

اپنے زمان و مکاں، اپنے سامنے کی بنتی، بدلتی، بگڑتی اور بکھرتی ہوئی تاریخ کا گواہ شاعری سے زیادہ، آج کا افسانہ ہے۔ ہونا بھی یہی چاہیے تھا، کیونکہ افسانہ بہرحال، اسی پریشان فکر اور اپنے حال سے پشیمان زمین کی آواز ہے، نوائے سروش نہیں ہے۔ اس کے ساتوں سُر خود اس کو اساس مہیا کرنے والی زندگی کے ساز سے پیدا ہوتے ہیں۔ اور جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا

جا چکا ہے کہ افسانہ نگار کے لیے لکھنے سے پہلے اپنے زمان و مکاں کی بابت سوچنے، اشیا اور مظاہر کو سمجھنے، پھر افسانے کو تلاش کرنے، دریافت کرنے، بیان کرنے کی منزل آتی ہے۔ لہٰذا ایسے وقت میں جب لکھنے والے کا تجربہ منٹو اور اس کے ہم عصر ہی نہیں، بعد کے افسانہ نگاروں، انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، اکرام اللہ، عبداللہ حسین، محمد سلیم الرحمٰن، ضمیر الدین احمد، مسعود اشعر، حسن منظر، خالدہ حسین اور انور سجاد سے لے کر اسد محمد خاں اور نیر مسعود کی کہانیوں کے سامنے آنے کے باوجود پہلے سے محدود تر ہوتا جا رہا ہو، اور اس کے سروکار سمٹتے جا رہے ہوں، تو اس کی مشکل اور بڑھ جاتی ہے۔ میڈیا (الیکٹرانک اور پرنٹ دونوں) کی دراز دستی اور سیاست کی گرم بازاری اور تشدد کی نت نئی شکلوں اور اخلاق و اقدار کے تئیں روز افزوں بے حسی اور بے بسی نے نئے افسانہ نگار کے سامنے ایک وسیع اور رنگا رنگ فکری منظر نامہ بچھا دیا ہے۔ فلسفہ، نفسیات اور سماجی علوم کے فراہم کردہ اس منظر نامے کی تعبیر اور عکاسی کے عمل میں کسی نہ کسی حد تک اور کسی نہ کسی سطح پر نیا افسانہ نگار بھی شریک ہے۔ یہ جیتے جاگتے تجربے کا بدل تو نہیں مگر انسانی زندگی، وجود اور اس کے آشوب کی تخلیقی تعبیر کا ایک موثر وسیلہ ضرور ہے۔ افسانے اور افسانہ نگار کے رول کا انحصار کبھی بھی صرف سنسنی خیزی پر یا کرتب بازی پر یا عام قاری کی دل چسپی کا سامان پیدا کرنے پر نہیں رہا۔ اور اب تو فکشن کے دوش بدوش اُنھوں نے واقعات اور جرائم کی رپورٹنگ سے بھرے ہوئے اخباروں اور نیوز چینلوں کا جال بچھا ہوا ہے۔ یہ ایک لحاظ سے Pop-Fiction کی ایک شکل بھی ہے۔ اس صورت حال نے نئے افسانہ نگار کے لیے مزید دشواریاں پیدا کر دی ہیں۔ اپنے افسانے کا بیج اسے حافظے کی زمین سے پھوٹتا ہوا شاید اب بہ مشکل ہی دکھائی دیتا ہے۔ اپنی صورت حال کے سیاق میں خواہ مسعود اشعر ''اپنے گھر'' کا حال لکھ رہے ہوں یا آصف فرخی ''شہر بیتی'' کا بیان کر رہے ہوں، آج کا رشتہ گزرے ہوئے کل کے بجائے آنے والے کل سے قائم ہو جاتا ہے۔ یہ لَے انتظار حسین کے حالیہ افسانوں اور دوسری تحریروں میں بھی تیز تر ہو گئی ہے۔ مزاحم کے ایک خاص رویے اور

مستقبلیت (فیوچرازم) کی ایک لہر نے، اسی لیے، نئے افسانے کے ایک ناگزیر عنصر کی صورت اختیار کرلی ہے۔ خالد جاوید، صدیق عالم، سید محمد اشرف کے افسانوں میں کھلا ڈلا سیاسی موقف اپنائے بغیر، اس عنصر نے ایک خاص مفہوم اپنایا ہے۔ اتفاق سے یہ تینوں افسانہ نگار ہندستان کے رہنے والے ہیں۔ مگر ان کے معروف ہم عصر، ایک اور ہندستانی افسانہ نگار، مشرف عالم ذوقی نے نئے افسانے کی غیر منقسم روایت کے حساب سے اس رائے کا اظہار کیا تھا کہ:

''فکشن کے نئے دستخط ادب میں ناپید ہیں۔ پرانے دستخط اور کم و بیش جنھیں آج بھی نوجوان قلم کار کہہ کر پیش کیا جارہا ہے ان میں سے زیادہ تر لوگ پچاس نہیں بلکہ ساٹھ سے زیادہ عمر گزار چکے ہیں۔ تادم تحریر میں خود بھی عمر کی بیالیس بہاروں اور بیالیس خزاؤں کا حساب لے چکا ہوں۔ اور آپ جانیے کہ منٹو تو اس عمر میں اپنے شاہ کار چھوڑ کر رخصتی کا پروانہ بھی لے کر آ گیا تھا۔ اُردو ادب میں اس سے زیادہ تاریکی کا اس کے قبل کبھی احساس نہیں ہوا تھا۔

(سہ ماہی آئندہ، کراچی، شمارہ ۳۶/۳۵، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۴ء)

''نئے افسانے کے قاری اور اس کے معمار، دونوں کو کبھی دیانت داری کے ساتھ اس مسئلے پر بھی غور کرنا چاہیے کہ اس خرابی کا بنیادی سبب کیا ہے؟ محمود ایاز نے اپنے رسالے 'سوغات' میں تخلیقی استعداد کی اس قحط سالی سے تنگ آکر کہہ دیا تھا کہ ایسے لوگ جو لکھنے کا سلیقہ نہیں رکھتے، انھیں کچھ اور کرنا چاہیے۔ خیر یہ تو ایک تربیت یافتہ قاری کا تاثر تھا اور یہ مشورہ ایسوں کے لیے تھا جو لکھنے کے عمل کو کاغذ سیاہ کرنے سے زیادہ ایک مقدس فریضے کی ادائیگی کے طور پر دیکھتے ہوں۔ مگر اب

ذرا یہ بھی دیکھیے کہ ایک باکمال افسانہ نگار کا موقف اس معاملے میں کیا ہے۔'اچھے افسانے آج بھی اچھی تعداد میں لکھے جا رہے ہیں اس لحاظ سے تو صورت حال اطمینان بخش ہے لیکن اچھے افسانوں کے مقابلے میں برے افسانوں کا تناسب آج جتنا زیادہ ہے اتنا پہلے نہیں تھا اور برے افسانے بھی آج جتنے برے لکھے جا رہے ہیں اتنے برے کبھی نہیں لکھے گئے اور یہ بات اطمینان میں خلل پیدا کرتی ہے۔''

(نیر مسعود۔ آج کا افسانہ اور افسانے کا مستقبل کیا ہے؟ افسانے کی تلاش، ص ۴۴)

●

رات سے کہانی کے تعلق کی روایت پرانی ہے، لیکن اب حالت یہ ہے کہ اندھیرے کی اس فضا میں جہاں تہاں روشنی کے کچھ چھینٹے ہمیں زیادہ دور تک تو نہیں لے جا سکتے۔ یوں بھی اندھیرا طرح طرح کے وسوسے اور شک پیدا کرتا ہے۔ سو اس خستہ حالی سے نجات کی صورت کیا ہوگی، سوائے اس کے کہ نیا افسانہ نگار اپنے آپ سے الجھتے رہنے کے علاوہ پیچھے مُڑ کر اُردو افسانے کی روایت کے کچھ سبق بھی دوہرا لیا کرے۔ ہم کہاں سے چلے تھے اور کہاں آپہنچے؟ اس سوال کا جواب اپنے آپ سے پوچھنے کی ضرورت آج شاید پہلے سے زیادہ ہے۔

●●●

کلیدی خطبہ، منٹو سیمینار (نیا اُردو افسانہ)، لمز، لاہور، ۷راپریل ۲۰۱۲ء)

میراجی صدی ایڈیشن

۲۰۱۲ء

میراجی
اور ان کا نگارخانہ

تعارف، ترتیب
شمیم حنفی

ترتیب

پیش لفظ

- میراجی اور نئی شعری روایت
- نئی شاعری کی بنیادیں
- میراجی صدی کی دہلیز پر میراجی

●

میراجی کا نگارخانہ

تعارف: سعادت حسن منٹو

نگارخانہ: دامودر گپت/ترجمہ: میراجی

دلّی کتاب گھر کی مطبوعات

پیچھے پھرت کہت کبیر کبیرا اور دوسرے مضامین

مجیب رضوی

مجھے مجیب رضوی صاحب کی اس کتاب کو دیکھ کر غیر معمولی خوشی ہوئی۔ اس خوشی کا سبب محض یہی نہیں بلکہ یہ واقعہ ہے کہ مشرقی شعریات کا کوئی بھی جائزہ اردو کے سیاق میں اس وقت تک مکمل نہیں کہا جا سکتا جب تک کہ ہندی شعریات کی آگہی بھی اس میں شامل نہ ہو۔ مجیب رضوی صاحب اس لحاظ سے ایک منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ ہندی طرز احساس اور شعریات پر ان کی گرفت نے انہیں ایک خاص نظر عطا کی ہے جس سے اردو میں لکھنے والوں کی اکثریت محروم ہے۔ اس کتاب کے مضامین اسی لیے اپنی ایک الگ روشنی رکھتے ہیں۔ جو لطف اس کتاب کے مضامین کو پڑھنے کا ہے، اس کا کوئی جواب نہیں۔ کتاب ہر اعتبار سے بہت خوبصورت ہے۔

پروفیسر شمیم حنفی

☆ چہار رنگا سرورق ☆ ڈیمائی سائز مجلد ☆ صفحات: 256 ☆ قیمت: 250 روپے

کارنامۂ شوق: انتخاب و شرح: محمد سعید

تحقیق و ترتیب: شہپر رسول

یہ کتاب پہلی بار 1891ء میں شائع ہوئی تھی۔ طلبہ کے لیے اس کی افادیت کے پیش نظر دوبارہ شائع کی گئی ہے۔
"۱۹۴۷ء کے بعد سے مخصوص سیاسی اور سماجی عوامل کی وجہ سے اردو پر جو افتاد پڑی ہے اس کے پیش نظر شاید ذوق ہی نہیں بلکہ دوسرے شاعروں کے ایسے اشعار کی شرح بھی ضروری ہوتی جائے گی جنھیں زبان کے اشعار کہا جاتا ہے۔"

☆ چہار رنگا سرورق ☆ ڈیمائی سائز مجلد ☆ صفحات: 232 ☆ قیمت: 150 روپے

فرہنگ کلام میر (’چراغِ ہدایت‘ کی روشنی میں)

تحقیق وترتیب: ڈاکٹر عبدالرشید

’’کلام میر کی تفہیم وتعبیر میں عبدالرشید صاحب کی یہ تالیف ایک بنیادی اور اہم ماخذ کا کام دے گی۔ اہل نظر ان کے اس وقیع کارنامے کی داد دیں گے اور یہ کتاب ’میریات‘ کے سرمائے میں ایک مفید اور معنی خیز اضافے کے طور پر دیکھی جائے گی۔‘‘ پروفیسر شمیم حنفی

☆ چہاررنگا سرورق ☆ ڈیمائی سائز مجلد ☆ صفحات:400 ☆ قیمت:250روپے

دل ودانش

کرشنا سوبتی

خط بدلی: عبدالمغنی

ہندی کی معروف فکشن کار کرشنا سوبتی کا ناول ’دل ودانش‘ جو دتی کتاب گھر نے جوں کا توں خط بدلی کے ساتھ چھاپا ہے، اس وقت ہمارے سامنے ہے۔ یہ 1947ء سے پہلے کی دتی یعنی شاہجہان آباد کا ایک انتہائی دلچسپ لسانی اور تہذیبی مرقع ہے۔ اس سے بہت پہلے احمد علی نے بھی ایک ناول انگریزی میں Twilight in Delhi لکھا تھا جو بعد میں ’دتی کی شام‘ کے نام سے اُردو میں بھی شائع ہوا تھا۔ فرق یہ ہے کہ وہ ناول دہلوی مسلم گھرانے پر مرکوز تھا اور کرشنا سوبتی کا ’دل ودانش‘ ایک دہلوی ہندو گھرانے پر مرکوز ہے۔ لیکن کسی طرح کی ہندو مسلم خانہ بندی نہ اس ناول میں تھی اور نہ اس میں ہے بلکہ تقسیم کے بعد کی دتی کی لسانی اور تہذیبی زندگی میں اور اس کے جغرافیائی خدوخال میں دتی میں اور ملک کی سرحد کے اندر کے اور سرحد کے پار کے لوگوں کی آوا جاہی سے جو تبدیلی آئی، اس کے تناظر میں یہ ناول عمر رسیدہ ناول نگار کرشنا سوبتی نے اپنی تمام تر نوسٹلجیائی قوت کے ساتھ اس طرح ہمارے سامنے لاکر رکھا ہے کہ اسے 1947ء سے پہلے کے شاہجہان آباد کی ایک مستند تہذیبی دستاویز کا درجہ حاصل ہو گیا ہے۔

اسلم پرویز، ایڈیٹر ’اردو ادب‘

☆ چہاررنگا سرورق ☆ ڈیمائی سائز مجلد ☆ صفحات:296 ☆ قیمت:300روپے

فسانہ وشعر کا بلاوا
شمس الحق عثمانی

یہ کتاب پروفیسر شمس الحق عثمانی کے مضامین کا مجموعہ ہے۔ نئی نسل کے نقادوں میں شمس الحق عثمانی ایک اہم اور معتبر نام ہے۔ ان کی تحقیقی تصنیف 'بیدی نامہ' ہو یا مرتب کردہ دوسری کتابیں، انھوں نے اپنے مخصوص غیر روایتی انداز میں تجزیہ کیا ہے۔ ان کی ہر تحریر سے ان کے وسیع مطالعے، متن پر گہری نظر اور تنقیدی بصیرت کا بخوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ اس کتاب میں شامل مضامین میں ادب کی تفہیم بھی ہے اور تحسین بھی۔ پروفیسر شمس الحق عثمانی نے اپنے مضامین کے ذریعے نئے نسل کے ذوق کی اس طرح آبیاری کی ہے کہ وہ ادب پاروں کو کسی نقاد کی نظر سے نہیں دیکھتے بلکہ خود اس ادب پارے کی تفہیم میں مصروف عمل ہو جاتے ہیں۔

محمد فیروز دہلوی

☆ چہار رنگا سرورق ☆ صفحات: 224 ☆ ڈیمائی سائز، مجلد ☆ قیمت: 123 روپے

تحریریں
اسلم پرویز

ڈاکٹر اسلم پرویز کہنہ مشق لکھنے والے ہیں۔ جواہر لال نہرو یونیورسٹی میں مقبول استاد اور مشہور تنقیدی و تحقیقی مقالوں کے مصنف ہونے کے علاوہ کوئی چودہ پندرہ برس سے انجمن ترقی اُردو (ہند) کے رسالہ 'اُردو ادب' کے مدیر کی حیثیت سے بھی وہ اُردو دنیا میں معروف ہیں۔ پیش نظر کتاب 'تحریریں' ان کے ایسے متفرق مضامین پر مشتمل ہے جن میں دکن کے محمد قلی قطب شاہ اور ملا وجہی سے لے کر داغ اور ان کے بعد تک کے مشاہیر ادب کے کارنامے زیر بحث آ گئے ہیں۔ یہاں شاکر ناجی، میر تقی میر، سودا، مصحفی و انشا، سرشار، ظفر اور داغ بھی ہیں اور آغا حشر، خواجہ حسن نظامی، امتیاز علی تاج اور جمیل الدین عالی بھی۔ طلبہ اور اساتذۂ اُردو ادب کے علاوہ اُردو شعر و ادب سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے یہ کتاب سلجھے ہوئے اسلوب نگارش کی وجہ سے بھی دلچسپ ہوگی۔

☆ چہار رنگا سرورق ☆ ڈیمائی سائز مجلد ☆ صفحات: 224 ☆ قیمت: 127 روپے

فہرستِ کتبِ مطبعِ نول کشور

۱۸۹۶ء

مرتبین:

چندر شیکھر / عبدالرشید

کسی زبان کا دامن کتنا وسیع ہے اس کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ کسی خاص مدت میں اس میں کتنی اور کیسی کتابیں شائع ہوئیں۔ پیش نظر فہرست میں ۱۸۵۸ء سے ۱۸۹۶ء تک دو ہزار سے زیادہ نول کشور کی مطبوعہ کتب کا اندراج ہے اور اشاریہ کتب اور اشاریہ مصنفین کا اضافہ مزید کیا گیا ہے، اور مرتبین کے مطابق اس کی تدوین میں نول کشور کی انگریزی میں شائع کردہ کیٹلاگ (1911ء) سے بھی مدد لی گئی ہے۔ بعض بعض کتابوں اور مصنفوں کے ناموں کے تیقن کے لیے بعض کتب خانوں سے بھی رجوع کیا گیا ہے۔ اس فہرست میں متذکرہ مدت میں اُردو کی تیز رفتاری اور وسعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ پروفیسر محمد ذاکر

☆ چہار رنگا سرورق ☆ ڈیمائی سائز، مجلد ☆ صفحات: 512 ☆ قیمت: 270 روپے

حبیب تنویر کا رنگ منچ

مرتبہ: مسعود الحق

یہ کتاب حبیب تنویر کی شخصیت اور ان کے فن کے بارے میں مضامین پر مشتمل ہے جو ان کے دوستوں اور ساتھیوں نے لکھے ہیں۔ ان دوستوں اور ساتھیوں کے نام ہیں:

ایم کے رینا، جاوید ملک، پرسنا، سدھنوا دیش پانڈے، شانتا گوکھلے، سدانند مینن، سلیم عارف، شمع زیدی، روزی، راجیو سیٹھی، انجم کتیال، راہل ورما / دیپتی گپتا، نینسی وینڈر ہولڈ، سہیل ہاشمی، ننداتا داس، شمیم حنفی، سید محمد مہدی، زبیر رضوی، بھارت رتن بھارگو، جاوید صدیقی، انیس اعظمی، اقبال مجید، اقبال مسعود، حبیب احمد اور ناتھی رام بھٹ۔

☆ چہار رنگا سرورق ☆ صفحات 272 ☆ ڈیمائی سائز، مجلد ☆ قیمت: 160 روپے

منٹو صدی ایڈیشن

یہ سچ ہے کہ تقسیم کے واقعات نے منٹو کے اعصاب اور
احساسات پر گہرے اور بہت دیرپا اثرات
مرتب کیے، لیکن اس کی وجہ سے منٹو کی سوچ
میں کسی طرح کا الجھاؤ نہیں آیا۔ بٹوارے کی صورتحال
منٹو اور اس کے بیشتر معاصرین کے لیے پریشان
کرنے والی تھی۔ تاہم زندگی کی حقیقت اور شعور
کی وحدت کا جیسا گہرا تصور منٹو کے یہاں افسانوں
میں ملتا ہے، تقسیم کے حوالے سے تحریریں بھی اس کی
تصدیق کرتی ہیں۔ وہی ہمواری اور غیر جانب داری،
وہی داخلی توازن اور فن کارانہ ضبط، گرد و پیش
کی طرف وہی جذباتی تحمل اور سنگینی کا رویّہ۔

شمیم حنفی